دلائلية النص الأدبي

دراسة سيميائية للشعر الجزائري

الدكتور

عبدالقادر فيدوح

مآخذ الكتاب

مأخذ أساس على هذا الكتاب، وجدنا ألا نغفل عنه، وهو بعض الأخطاء المطبعية؛ ولئن كنا قد وجدنا هذا منتشرا في تضاعيف الكتاب بعد فوات الأوان، فنحن نقدم عذرنا للقارئ الأريب، البصير بالأمور الفنية للكتابة، الذي لا تخفى عليه هذه الأخطاء المطبعية.

وبعد هذا، فلنا الأمل أن نجد من القارئ الحصيف هذا التفهم المشفوع بما ذكرنا.

مع خالص التقدير

عبد القادر فيدوح

دلائلية النص الأدبي

دراسة سيميائية للشعر الجزائري

د . عبدالقادر فيدوح

مقدمة

إن التعامل مع النص من منظور " دلائلية المعنى " يعد بمثابة نزهة على تخوم حقول من الذائقة اللّمعية ، تتجلى عبر ممارسة تفجير الكلمة في لعبتها المتحررة المتفرعة من " الخلية الرحمية " بطريقة توالدية ، ذلك لأن ديناميية البعد الدلالي للكلمة المتنامية في نسيج الحداثة ، جاءت بديلا لما ساد في اعتقادنا زمنا طويلا ، من البحث عن معنى الشيء ، الى تفسير النص بحسب الحقيقة ، أو بالتفسير"الفقهي للنص ، والذي عاش في أفياء حكم الظاهر المسرف في المنحى الانطباعي. وفي هذا الإطار لم يعد للنص تلك العلاقة السببية بانعكاساتها الوظيفية النفعية أو الموجهة توجها خارجيا بقدر ما أصبح نبضا ايقاعيا على وتر استبطان علامات الذات في مرساة رغائبها المتشظية، المنعطفة على عالمها المغلق الى ترشيد العالم الكشفي المفتوح عبر شرارة الطاقة الرمزية الماثلة في استطيقا القراءة والتقبل.

ان ما نلحظه في دراساتنا العربية أنها بدأت تتحرك نحو التأسيس في اتجاه النقلة الثقافية "العلمية" المعاصرة التي تستجيب لمكونات تأسيس شروط العصر. فلا غرابة- اذن - أن يعكس النص طبيعة التفكير البشري -المتسم بطابع التقلب السريع- في بداية هذا القرن الذي تعمه الفوضى البراغماتية، ضمن ما يحتويه التعامل الإشاري في دلالاته المتفككة، لذلك جاءت السيميائية " التأويلية" في سبيل القضاء على نظرية المحاكاة الأرسطية كما جاء -مثلا- نظام السوق الحرة في القانون الاقتصادي لفرض حكم البقاء للأقوى واعطاء

الحرية في التعامل.

فالنص اذن لم يعد يحمل الراية الايديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها، ولا البطاقة الاستنطاقية " الاستبارية والاستخبارية " للذات المبدعة بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الواعية الفردية والجماعية؛ انما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميزة له ضمن اجراءات تنظيم ولادته المتجددة. ذلك أن النص الأدبي -اليوم- يحمل دلالات متنوعة وفق ما تحدده القراءات المتعددة التي تختلف هي الأخرى باختلاف المكونات الادراكية للقارئ المتفتح على إطاره الحضاري الذي ينتمي اليه، ضاربا بذلك لازمة الانكفاء على واحدية التصور، متخذا سبيل الانفتاح كقوة دلالية لتفجير مكبوته الكتوم. وقد لا نستغرب اذا وجدنا دراساتنا الأدبية تميل -نسبيا - عن نظرتها الأحادية القائمة على البناء التقويمي في ابداء الحكم الفصل، أو بالتوجه الى النموذج المثال، لأن الدراسة وفق هذا المنظور كانت خاضعة -بغير ارادة منها- لظاهرة الواحدية في كل شيء تبعا لفكرة " احترام النظام السائد".

ومن ثمة فانه لم يعد للأزمنة الأدبية السابقة ذلك الاهتمام، كما كان من قبل، لاستجلاء الغوامض وبلورة ملامح النص المختلفة، فاستبدلت المعايير الجديدة هذه المصطلحات: (نظرية النص، الشعرية، التأويلية، السميائية، نظرية القراءة، النقد التفكيكي، النقد الجذري ....وغيرها؛ بالمعايير العتيقة حين التعامل معها كمؤشر يضيء محيط النص. وفي هذه الحال انتقل " الدرس" من تحليل الكتابة الى كتابة ابداع مستمر، وخلق لاحق، لنص سابق، يلح على طرح السؤال. وبذلك كان النفاذ الى أعماق النص بغية استكناه المعنى الخفي عبر آليات السيميائية التأويلية لعملنا هذا بمثابة مغامرة تعمل على تتبع الحركية التركيبية واتساع فضاءها الاشاري.

- ان اعتراض القراءة التأويلية على اعتبار: " النص جواب جاهز " لسؤال ينبع من تمثل التجربة الابداعية كمعطى جمالي في ذهن المتلقي

انما مرده أن جمالية التلقي -هذه- تخضع لمعايير التأويل التأملي المتجه نحو كومة من التساؤلات التي لا تستقر ولا تنتهي في جواب، وهكذا يدخل النص حلبة التبادلات بين الأسئلة والأجوبة لتتحول القراءة السيميائية في تأويلها المشروط الى " رهان " تساؤل الخطاب ومكاشفة أوليات الكتابة الكامنة في مأزق الذات وتفاعلاتها. ومن ثمة يؤدي كل نص الى طرح سؤال جديد، وهكذا تتعدد المعاني بتعدد الأسئلة بحيث يتوارى خلف كل سؤال أفق لتوقعات منتظرة.

د. عبدالقادر فيدوح

المحتوى

المحتوى

سيميائية النص الأدبي

من الصعب تحديد مصطلح السيميائية نظرا لتشعب المنظور الدلالي للكلمة، سواء من حيث طبيعتها الكلية أو الجزئية، غير أن هذا لا يمنع من الإحاطة بمبحث دلالة الألفاظ في محتواها المنطقي والبلاغي ضمن ماتدل عليه مباحث اللغة من خلال رصد دائرة المطابقة في بعض ما تتضمنه من دلالات الكلمة بوصفها ذات مستويات عديدة في البناء التركيبي للنظام اللغوي،سواء من حيث نمط المواصفة، أو من خلال الحدود المرسومة،أوما ينجر عن ذلك من أداء وصياغة أسلوبية بما في ذلك معاني الحروف والمفردات كما عبر عن ذلك السكاكي في كتابه مفتاح العلوم بقوله:إن المفردات رموز على معانيها، وإن كان هذا لا ينفي وجود فوارق صوتية في مفردات الحروف تختص بها (1).

إن صلة اللفظ بمدلوله من الصفات المميزة لحقل العلامات التي لها طبائع في البناء التركيبي لمدلول اللفظ وما ينتج عنه من إشارات وعلامات سيميائية تتدرج لتمحور العناصر التكوينية للبناء اللفظي ذلك أن اللفظ المفرد إما أن يكون معناه مستقلا بالمفهومية بحيث لايحتاج في فهم معناه الإفرادي الى غيره أو لايكون كذلك" (2).

لقد جاءت السيميائية لتقريب العلوم الانسانية من حقل العلوم التجريبية، وهي تهتم بإنتاج العلامات واستخدامها، بحيث تتجلى الأنظمة السيميولوجية من خلال العلاقات بين هذه العلامات.

والسيميولوجية منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، ويحيلنا الى معرفة كنه هذه الدلائل وعلّتها وكينونتها ومجمل القوانين التي تحكمها، فالكون مركب دلائل وبذلك كانت السيميولوجيا بحسب دي سوسير "علم يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل والقوانين التي تتحكم فيها "(3) ويعمل من جهة على دراستها -بكل أبعادها، واستعمالاتها، وتعقيداتها- دراسة شاملة وعامة لكل مظاهرها العلامية، لأن ذلك يشكل جوهر ما يندرج ضمن أهدافها وغاياتها

ومطامحها في تحقيق المشروع السيميولوجي الذي يرمي من وجهة نظر "هينو" «الى تأسيس وعي بنيوي للاستقراء الدلالي، ويعني ذلك وصف القواعد العامة لانتاج المعنى الإنساني وصفا دقيقا» (4) ذلك أنها محاولة لفك رموز الخطاب مع الاهتمام بخلية النص من حيث كونه مولدا لمجموع من العلاقات والرموز، ذات مدلولات لايمكن الكشف عنها الا من خلال العلاقات الجدلية القائمة بينها، فـ"الطبيعة الحقيقية للأشياء لا تكمن في الأشياء نفسها بل في العلاقات التي نكوّنها ثم ندركها بين الأشياء (5) ومع ذلك مايزال المشروع السيميولوجي رهين المغامرة، فهو علم مستحدث اصطلاحيا لكنه قديم قدم الإنسان في تجاربه وا حتكاكه بالكون وبالطبيعة، وهو حقل علمي واسع ومتنوع يقارب المسعى الفكري في إدراك العلاقات بين العلامات. ونظرا لذلك فهو يستند إلى علوم مختلفة ويلتمس مشروعيته من مجالات إبستيمولوجية متداخلة، ذلك أنه لم يستقم بعد كعلم خاص له أدواته المعرفية الخاصة وأطره وأجهزته المميزة. ولعل علم النفس العام هو السند الأكبر له، لكون هذه الدلائل ذات طابع اجتماعي-نفسي، ومن ثمة فقد تبنى دي سوسير "آدم الألسنية" سيكولوجية اجتماعية لتدعيم منحاه السيميولوجي. وعلى الرغم من ذلك، ما يزال هذا الحقل محتوى في علوم أخرى مادمنا نفتقد إلى مفتاح ندخل به عالمه وهو ينحو إلى التجريد والشمولية. وتظل إلى جانب ذلك معظم المقاربات التحليلية حول المفاهيم والأبعاد السيميائية تعاني غيابا للمنهج المعاصر في مواصلة البحث السيميولوجي الذي يحوم حول الموضوع ولا يدخله.

على الرغم من المحاولات الجادة في السعي إلى توسيع هذا الحقل وتقريبه إلى الأذهان إلا أنه ظل يشكو عدم القدرة على تحديد توجهاته. ومن أسباب ذلك عدم تمكنه من الأداة المعرفية التي يطرح بها إشكالاته من منظور جدلي وفقدان الفكر الديالكتيكي الذي يبث من خلاله رؤاه. وإن اتخذ المصطلح مفهوما مشتركا وهو دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية إلا أن كيفية الطرح والمعالجة تختلف، مما أفضى إلى تعددية الخطاب السيميائي. فمنهم من يحيله إلى مجرد خطوط بيانية

تحصر جدلية الطرح في أطر أو مثلثات، ومنهم من قلص فضاءه ليحيله إلى معادلة ثنائية لا تتعدى العلاقة فيها طرفيها،وهذا ما غيب الجانب الديناميكي والحركي لهذا الحقل ليظل طيلة السنوات الأخيرة مجرد حقل تجارب يستمد خبراته من مختبر العلوم الأخرى بما فيها الرياضيات، والمنطق وعلم النفس وغيره من العلوم التي أحالته إلى محض ممارسة مجانية . إلا أن هذا الجدل في الرؤيا والتعددية في الطرح، أكسب السيميولوجيا وجو:ا مغايرا ومفهوما مناقضا للأفكار السابقة في ميدان ممارساتها ومجال استعمالاتها، فاتخذت من الممارسات الفنية أوسع فضاء لها .

لقد تعددت المفاهيم السيميولوجية في أدبيات النقاد والألسنيين والفلاسفة مما أفضى إلى ظهور سيميولوجيات متولدة عن التعارض في المنطلقات والتصورات. وتتمثل هذه الاختلافات في التعارض " من حيث النظريات السيميوطيقية المتناثرة"(6) والمقترحة من قبل المنظرين، وفي البعد التصوري لما يمكن أن يخلق نظرية سيميولوجية. وقد نتجت هذه الاختلافات عن تعددية القراءة لمفاهيم دي سوسير وما نجم عنها من تأويلات أعطت أبعادا وتصورات جديدة لهذا الحقل من حيث الطرح والرؤيا وتجاوز العهد الذي طغت فيه اللغويات وسيطرت فيه العلامة. فمنهم من يمنطق هذا الحقل بحيث يجعله مرادفا للمنطق، والرائد في هذا بيرس الذي يقول : " إن المنطق في معناه العام ليس إلا كلمة أخرى للسيميوطيقا "(7) . وعلى الرغم من أن معظم الأطروحات السيميائية تتخذ من الظواهر الاجتماعية - على إعتبار أنها دوال لها مدلولات - موضوعا لها، فقد جاءت " السيميوطيقا لتكون ا' لم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها "(8) إلا أن هذا العلم لم يستوف مقوماته المعرفية وقدراته المنهجية لتحقيق استقلالية طموحة تخرج عن دوائر اللغويات ومستويات الطرح الأحادي وربما يكون تودوروف من الذين ثارو على طغيان الألسنية التي جعلت من نفسها نموذجا سميولوجيا، ومن ثمة فقد دعا هذا الباحث الى تحرر هذا العلم وألحّ على أنه "يجب على السيميوطيقا أن تدخل عهدها الثالث الذي يصبح فيه العلم المستقل القائم على تمييز العلامات والرموز" (9)، وفي

المقابل تطل علينا كريستيفا باستقراء لا محدود لعالم الرموز والإشارات اللامحدودة وتنطلق من جدلية النص والذات لتعلن أن "السيميولوجيا هي لحظة التفكير في قوانين التدليل دون أن تبقى أسيرة اللغة التواصلية التي تخلو من مكان الذات" (10)، وتقصد باللغة هنا، اللغة الأداتية أو الوسيطة، أو الناقلة التي هي كائنة من أجل الإيصال وحسب، ولكن ما عساه يكون هذا التدليل؟

إن كريستيفا تنتشلنا من التساؤل لتقول أن تفكيك الدليل وخلق فضاء جديد من المواقع القابلة للقلب والتأليب، ذلك هو فضاء التدليل، وهذه مساهمة جريئة لاتخلو من رؤيا جديدة. إذا كانت محاولات بعض اللغويين والفلاسفة والنظريين لعلم السيميولوجية قد حققت بعض المنجزات وحلّقت بعيدا محاولة الإلمام بمجالات شتى في ممارسات جمة إلا أنها أخفقت في بلورة مفاهيمها وتصوراتها في نظرية عامة ورؤيا شاملة تستوعب الواقع والذات. فما يكاد هذا الحقل يستقر حتى يتزعزع هدوؤه المزعوم، وربما مآل ذلك ما ينطبق عليه القاموس السيميوطيقي من مصطلحات، كالمؤشّر، والأيقونة، والإشارة، والدليل، والتواصل، والشيفرة، والمؤول، والعلامة،.... إلا أن ثراء القاموس، -وإن كان لا يؤدي بالضرورة الى حقائق مسلم بها- فما هو الا نتيجة لكثرة رواده وتباين اتجاهاته. فتعددت بذلك فروع السيميولوجية وتقاطعت اتجاهاتها ولم يظهر هذا التنوع والتفرع على مستوى النظرة والتحليل والرؤيا فحسب، بل وعلى صعيد المفهوم والتصور والاستعمال. وهذا ما يعكسه ما ذهبت إليه جان مرتيني في تحديدها الاتجاهات الثلاثة للسيميولوجية (11) بحيث يتناولها الاتجاه الأول ممثلا في "مونان" من حيث الاتصال، ويستعملها الثاني على مستوى الدلالة "بارت" بينما يستخدمها الثالث "موريس" في جميع استعمالاتها، وهذا ما أثار إشكالية الدلالة والاتصال ومن ثمة تعددت أشكال وأنماط وأوصاف الاتصال انطلاقا من السلوك الاتصالي الحيواني الى الأنظمة الترميزية البشرية. وبما أن التواصل يكون بواسطة الأنظمة من العلامات الدالة فلا ينبغي له أن يتم بين احداث دلالة فـ "انتاج الإعلام عبر إشارات هو الموضوع الأساسي لعلم

السيميولوجية (12) الذي هو بحث في ماهية هذه الإشارات وعلّتها وكيفية حدوثها أو انتاجها ووظيفتها والقوانين التي تتحكم بها.

ماهية العلامة:

إذا كانت السيميوطيقا تبدأ بالعلامة فقد إهتم السيميوطيقيون بتصنيف العلامات، وتمييزها، وتعليلها من أجل إدراك أوسع لماهيتها، وتوصلوا الى أن النظام السيميوطيقي للعلامة يتأسس على نوعين من العلامات: العلامة العرفية (الكلمة)، والعلامة الأيقونية (الصورة)، فالعلامة ذات انعكاسات معرفية ودلالية، إختلافية وائتلافية، ولا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خلال التعارض والتقاطع مع علامات أخرى.

والسيميوطيقا تعنى بالعلامة على مستويين(13) المستوى الأنطولوجي ويعنى بماهية العلامة، والمستوى البراجماتي، ويعني بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية، ويعتبر دي سوسير من الرواد الأوائل الذين استلهمهم فيض العلامة. فسيميولوجية دي سوسير تعنى بالعلاقة بين العلامات على اعتبار أنها تمثل القيمة السيميوطيقية وتكتسب دلالتها من خلال الربط بين الدال (SIGNIFIANT) والمدلول (SIGNIFIE) فهي ذات طبيعة ازدواجية، الأول صورة سمعية تولدها الأصوات، والثاني تصور ذهني تثيره هذه الأصوات

العلامة

مدلول	دال

القيمة السيميوطيقية تكمن في الربط بينهما

لقد اتخذ دي سوسير من اللغويات نظاما أسمى لكل نظام سيميولوجي، ولم يتخذها مجرد نموذج إجراء. فاللغة في تصوره هي النظام الوحيد الأكثردلالة وإيحاء، بل إن السيمياء قائمة على أساس لغوي، ذلك أن السيميوطيقا كما يقول دي سوسير مبنية على اللغة من حيث كونها تمثل النظام الاجتماعي الذي يقوم عليه البحث السيميائي، وهي الحامل المادي لمعنى الوجود،، أما الكلام فهو ممارسة فردية لذلك اهتم دي سوسير بخلفيات الواقع الاجتماعي الكامنة وراء كل واقعة "كلام" فردية ومن ثمة فسيميوطيقاه خاصة بهذه الوقائع الاجتماعية (اللسان) وفي هذا اخضاع الأنظمة السيميولوجية الى الأنظمة الألسنية "وتعميم مفهوم اللسان ليشمل كل نسق دلائل" (14) ولتأكيد وتدعيم أفكاره هذه يلحّ دي سوسير على أن العلامة لا يمكن أن تكتسب مفهومها خارج المجال أو النظام اللغوي، وبذلك فلا يمكن فهم العلامة السيميولوجية "الا من خلال العلامة اللغوية"، وهذا ما دفع بدي سوسير الى أن يرسي قواعد حديثة للسانيات، وكان أول من أحدث الفصل بين اللغة والكلام إلا أنه ضيق أفق السيميولوجية التي ألحت على الطبيعة الاجتماعية لموضوعها وانطلاقها من منظور لساني بقيت تدور في فلكه.

إذا كانت الأطروحة الدي سوسيرية قد حصرت العلامة في وحدة ثنائية المبنى فإن بيرس يتجاوز الطرح الأحادي فيما يحاول أن يعطي تصورا مغايرا بتقسيمه الثلاثي للعلامة.

ا- **الأيقونة** (ICON) تميزها صفات خاصة تمكنها من أن تكون علامة كالصورة والرسم البياني، ويتضح موضوعها من خلال تشابه بين الدال والمشار إليه. لكن هل نكتفي بتعليلها من منطلق التشابه، أم العرف، أم من خلال اصطلاح سابق؟ يقول أيكو "إن التشابه ليس علة

مطلقة ولكنه يقوم أيضا على علاقة عرفية ثقافية"(15) بالإضافة

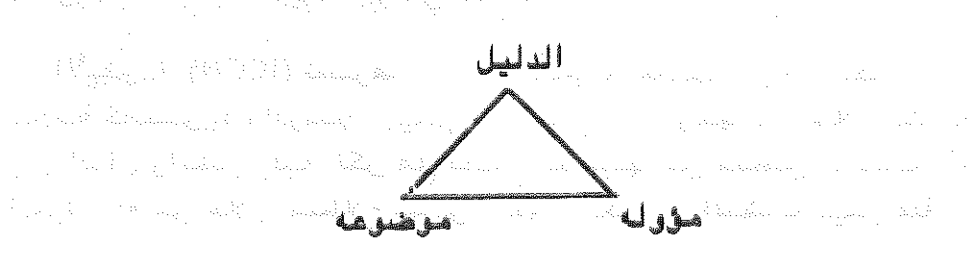
الى أن إبداع العلامات وانتاجها يتطلب مرجعية اجتماعية "فالتعرف على العلامة -أيا كانت- يتطلب شيفرة مشتركة بين أفراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات" (16)

المؤشر (INDEX) من خلال الارتباط الفيزيقي أو التجاور يحقق المؤشّر ماهيته، فهو بحسب بيرس "علامة تحيل الى الشيئ الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيئ عليها في الواقع" (17) وأمثلة على ذلك الأعراض الطبية، ومن المؤشر ما يكون مزدوج الدلالة،بينما فصل بيرس بين المؤشرات بحيث جعلها في قسمين:

طبيعية INDEX: تمثل عالم الموجودات.

فرعية SUBINDIXES: تمثل ما يدخل في عرف البشرية من علامات، وعلى الرغم من اتفاقهما في الوظيفة الا أنهما يختلفان في الماهية.

الرمز (SIMBOL) وهونوع من العلامات المجردة تحيل الى شيئ عن طريق التداعي.وقد تجلّت تصوّرات بيرس النظرية بالإضافة الى تقسيمه الثلاثي الى توسيع مفهوم الدليل بحيث تتعدّى العلاقة فيه الطرفين الى أكثر، تعمل بموجبها السيرورة التي تنقسم الى ثلاثة عناصر بالإضافة الى العنصر الرابع الذي هو الشخص الشارح:



فالدليل أو الممثل هو شيئ يمثل شيئا ما بالنسبة لشخص ما

بمظهر ما أو إمكانية ما "ويضيف بيرس عنصرا خامسا هو السياق بحيث تعمل هذه الدلائل داخل مجموعة من السياقات".

العلامة عند دي سوسير ذات وجهين، بينما هي متعددة الأوجه عند بيرس مع تأكيده ، أن "الصورة الذهنية هي مركز العلامة وليس الشيئ الذي يحيل الى شيئ آخر" (18).

الصورة الذهنية ← العلامة وتفسيرها ← إحالة الى علامة أخرى

وهذا ما يؤدي الى توليد ما لانهاية من العلامات،وبالتالي تتعدد العلاقات بحيث تكون إما تناظرية،أو تفسيرية أو متناقضة فيما بينها، فالعلامة عند بيرس نزوح الى التجريد، إذ "هي ذات وجود ذهني أو افتراضي" وهو طرح ابستيمولوجي يتجاوز أحادية المعرفة.

إذا كانت سيميولوجيا دي سوسير تقصي الجانب الفردي،فإن سيميوطيقا بيرس تلح على تقديم الاستعمال الفردي للدليل الذي يعتبره من المهام الأساسية للتحليل السيميوطيقي، ومن هنا الفارق بين الأطروحتين، وحينئذ يقترح بيرس أبعادا ثلاثة للسيميوطيقا (19)

* **التداولية**: أن ينصب بحث ما على الذات المتكلمة

* **حقل علم الدلالة**: الاهتمام بتحليل كلام الباث

* **حقل التركيب المنطقي**: يعنى بالعلاقات بين التعابير

وانطلاقا من هذا تعتبر مساهمة بيرس من المقاربات السيميائية التي شقت طريقها بوعي نحو القطيعة الإبستومولوجية التي تؤسس مستويات الخطاب الحر والمعاصر الذي حذا حذوه كثير ممن خاضوا غمار هذا الحقل أمثال"بنفست"الذي حاول وضع العلامة في فضاءات جديدة من شأنها أن تنحو بها باتجاه استعمالاتها المنهجية والجدلية،

بحيث يصفها بالقدرة على الدلالة حين يحصر وظيفتها في استدعائها الشيئ لتحل محله، على اعتبار أن دور العلامة هو -بحسب رأيه- التمثيل،بمعنى أن تحل محل شيئ آخر، أي أن تستدعي هذا الشيئ باعتبارها بديلا عنه، ويمثل بنفست لذلك بعلامات اللغة وعلامات الكتابة وعلامات التحية وعلامات المرور والعلامات النقدية، وعلامات العبادات، والشعائر والعقائد وعلامات الفن بكل أشكالها. والسمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هي قدرتها على الدلالة وتكوّنها من وحدات دلالية أو علامات (20)، وإذا كانت هي التمثيل من حيث كونها تحل محل شيئ آخر فليست هي الشيئ ولا الشيئ المشار إليه، في حين لا يستبعد جاكبسون أن يكون للعلامة جانبان: الأول يدرك مباشرة بينما يستدل على الثاني عن طريق فهمه.لا شك أن اختلاف وجهات النظر والتعارض في الرؤيا والتصور بشأن العلامة سيكون له أثره على بنية النظام الذي تحتكم اليه الرموز والإشارات، وهذا ما يثيره أيضا السيميولوجيون من جدل حول الأنظمة السيميائية والنواميس التي تديرها بالإضافة الى إشكالية التواصل اللغوي والتواصل الإشاري مما أفضى الى وجود أنظمة لسانية وأخرى غير لسانية. فهل يكتسب النظام السيميائي دلالته وشرعيته خارج النظام اللغوي،أم أن اللغة هي النظام السيميولوجي الوحيد؟ هناك أنظمة عديدة دالة في حياتنا اليومية إضافة إلى بعض الأنظمة غير اللغوية أو ما يصاحبها من إشارات صامتة وما ينقل من علامات عن طبائع البشر وسلوكاتهم مثل الطقوس، مع ذلك" يمكن للسانيات أن تصبح المقاس العام لكل نشاط سيميولوجي رغم أن اللسان ليس سوى نسق خاص" (21) فدي سوسير يسقط نظامه اللغوي على الأنشطة الإشارية،وبالتالي بقيت الأنظمة السيميولوجية تستمد هويتها من الأنظمة اللغوية. إلا أنه ومع تطور النظريات وتوسيع المفاهيم وتجديد الرؤى إتخذ النظام السيميائي أبعادا أخرى ومعايير مخالفة وتصورات مغايرة من أهمها إنقلاب بارت الذي يخضع الألسنية الى بنية النظام السيميوطيقي وبذلك يقلب الآية السوسيرية، وباختين الذي يرى بأن "النظام يجب أن يفهم في إطار مجرد،أي في إطار جدلي تتفاعل داخله العلامة مع

الواقع" (22)، على اعتبار أنه ليس بنية معنية لها وجود ملموس بقدر ما هو مقولة ذهنية. وقد اجتهد كثير من المنظرين -عبر سبل معرفية ذات فضاءات مكثفة وعميقة -في أن يصلوا بطروحاتهم الى مستوى إمكانية إلغاء حضور اللسانيات وتغييبها من "البحث السيميائي الجديد الذي يجب أن يتأسس على جثة الألسنية" (23)، فالمغامرة الجديدة تنفي أن تظل اللغة معيارا أو مقياسا للبحوث السيميائية لكنها لا تلغي جدلية التواصل معها حين تؤكد "أن اللغة كعلم مستقل تدخل في بناء علمي واسع هو علم السميائيات " (24) الذي يتجه الآن بحمولة فلسفية ومعرفية تعنى بجدلية الطرح وتعددية الرؤيا ومن أجل فك رموز إشكالية الأنظمة السيميائية، يصل"بنفيست"الى وضع معايير وظيفية مهمتها تمييز الأنظمة السيميوطيقية عن بعضها من جهة، وتبيان أوجه اختلافها مع غيرها من جهة أخرى، وتتمثل في "كيفية تأدية النظام لوظيفته ومجال صلاحيته وطبيعة علاماته وعددها ونوعية توظيفه" (25)، غير أنه يؤكد صعوبة تطبيق هذه المعايير على الفن في حين يسهل ذلك على النظم الأخرى. ومن الباحثين أيضا "لوتمان" الذي حاول توسيع هذا الحقل بإضافاته وإضاءاته بحيث ذهب الى تقسيم النظام الدلالي وجعله يشمل نظاما أوليا يتمثل في نظام اللغة الطبيعية التي يدرسها اللغويون، ونظما ثانوية يسميها الأنظمة الدالة الثانوية وتهتم في رأيه بالفن والأدب والأساطير والأديان.

لقد تجاوزت معظم المقاربات السيميائية -برؤاها الحديثة في تطوير النظام السيميائي واعطائه بعدا معرفيا يخترق البنى التقليدية التي ظل رهينها -تجاوزت إذن، الأطروحة الدي سوسيرية التي سيجت فضاءات الأنظمة السيميائية، ويعتبر موريس من الذين قدموا نموذجا سيميولوجيا فلسفيا بحيث "استطاع أن يميز بين الأبعاد الدلالية، والأبعاد التركيبية والأبعاد الوظيفية للإشارة. فطبقا لرأيه فإن العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية هي علاقة دلالية. والعلاقة بين الإشارة والإشارات الأخرى هي علاقة تركيبية، أما العلاقة بين الإشارة ومستعمليها فهي علاقة وظيفية" (26) وبذلك شهدت السيميولوجية عهدها الذي لم يعد بإمكانها أن تظل منهجا واحدا، وقد

أدت الأبحاث الدلالية على كثرتها الى ظهور عدة مناهج نقدية تجاوزت اللغويات الدي سوسيرية، وربما كانت نظرية النحو التوليدي لتشومسكي القفزة التي أعادت صياغة مفهوم السيمياء الذي ظل يدور حول النص ويطوف به دون أن يلج عالمه الداخلي،ولا يعني ذلك نهاية الرحلة السيميائية التي أعلنت تمردها على سلطة اللسانيات، فقد أيقظ تصور تشومسكي رغبة الكثير من الباحثين السيميائيين وأحالهم الى فضاءات جديدة من شأنها أن تؤسس معرفة واسعة لهذا الحقل،ذلك أنها تقوم على الكفاية اللغوية التي تقود الكلام بحيث "تميز النظرية التوليدية والتحويلية بين الكفاية اللغوية أي المعرفة الضمنية لمتكلم اللغة المثالي، بقواعد لغته التي تتيح له انتاج عدد لا متناهٍ من الجمل وبين الأداء الكلامي" (27)، وبالتالي فهو لا يركز على الخلفية الاجتماعية والنفسية للإنسان، بل على الخلفية المعرفية والفكرية، ومن ثمة فهو يرفض أن تكون اللغة مجرد أداة تواصلية إخبارية نقلية. وقد أوضح تشومسكي النظام الذي تحتكم إليه القواعد التوليدية والتحويلية والذي يتم تحليله من خلال مكوناته الثلاثة" (28).

المكون المورفولوجي: وهو خاص ببنية النطق اللغوي

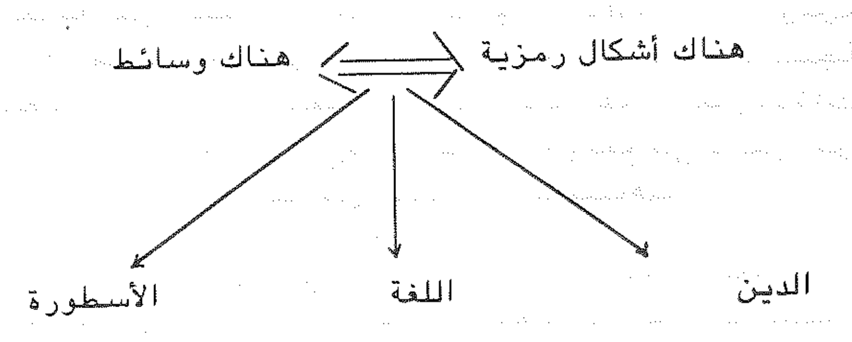
المكون التركيبي: " " بتحديد الجمل العميقة ووصفها.

المكون الدلالي: يهتم بتفسير معاني الكلمات، أي دراسة دلالات العناصر اللغوية.

لقد تطورت السيميائيات لتنتقل الى عمق المعنى وتبحث في ماهياته من حيث هو عمل ناتج عن اتحاد عنصري الدال والمدلول، بعدما كان اهتمامها متمثلا في البحث عن تطورها وتغييرها، ومن المنظرين من ذهب الى حد فلسفة أفكاره وعلى رأس هؤلاء: كاسيير، الذي كان إسهامه فلسفيا في طرحه لمبادئ لغوية تمثلت في موقفه من اللغة التي يرفض أن تكون مجرد أداة ناقلة، فليست وظيفتها هي

إيصال واقع الإنسان بل خلقه باستمرار، بالإضافة الى إضاءته لأنظمة إشارية كالأسطورة والفن.

وإذا كانت سيميولوجيا بارت ترفض أن تكون منظورا للواقع، فإن سيميولوجيا كاسيير تتبنى الرمز لتنفذ من خلاله الى هذا الواقع، وتتجلّى رؤياه في هذا الطرح الذي يغنيك عن أي تساؤل: الإنسان حيوان رامز≠ الإنسان حيوان دال . . فالدلائل ملموسة وهي أقرب الى عالم الفيزياء بينما الرموز ذهنية،وهي أقرب الى التصور الفلسفي أو الكون الرمزي، والرمز وسيط معرفي بين الإنسان والواقع، ولعل السؤال الإبستيمولوجي هنا: ما طبيعة هذا الوسيط، وما هي حدوده.



ماهية الشكل الرمزي: بنية مفهومية ومنطقية ذات عنصر جمالي تعبيري تعطي بواسطته تصورا عن الواقع. ومن ثمة فإن محتوى الفكر مجرد وموحي وملغز ورامز، أي أنه مجموع دلائل محسوسة، يستخدمها الفكر بقصدية التعبير، وتتجلّى في شكل معانٍ ومع ذلك لا يكشف الفكر عن محتواه الا من خلال تمظهراته، فوظيفة الدليل لا تعمل في مجرد ايصال محتوى الفكر وحسب، بل، أنها بالإضافة الى ذلك تسهم في نموه وتحديده كليا.ينبغي إذن القيام بتعليل منظم لجميع أنماط تمظهرات المحتويات المجردة في شكل دلائل محسوسة، ووضع نحو" معين للوظيفة الرمزية (29). وهنا يؤكد

كاسيير على أنه بالإضافة الى وظيفتها الإيصالية فإن للغة وظيفة ترميزية لها قوانينها التي تحكمها وقواعدها التي تؤسسها،ولذلك فهو يدعو الى نظرية نحوية للدلائل الرمزية.

لقد أدت المقاربات السيميائية على اختلاف منطلقاتها، وتباين تصوراتها وتعارض رؤاها ونظرياتها، وتقاطع اتجاهاتها، وتداخل مفاهيمها -أدت إذن- الى تفرعات غنية بمركباتها ومختلف مستوياتها، ولكل نظامها الخاص والمميز. فقد اتخذت من كل مظاهر الحياة موضوعا لها، ومن كل أشكال الفنون كالسينما والمسرح والأدب مسرحا لها. ويعتبر النص الأدبي من الفضاءات الثرية بشحنات تمتزج فيها مختلف التموجات من حيث كونه بنية ذات طبقات عميقة/ سطحية، فوقية/ تحتية، على اعتبار أنه كون يحمل جدل الواقع والذات، وعالم تولد فيه الأسطورة والحلم، فهو مستويات تعتلج فيه شرايين وأنسجة "وليس نظاما لغويا ناجزا ومقفلا ... إنه عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة، متباينة معقدة في إطار أنظمة" (30) تقع في حدود من الاحتمالات اللامحدودة، وفيض من التساؤلات اللامتناهية.

لقد سعت سيميولوجيا دي سوسير الى تعميم النظام اللغوي على اعتبار أنه المقياس الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة لمختلف الأنظمة السيميولوجية،الا أن الطبيعة اللامادية للعلامة وعدم إمكانية رؤيتها وقياسها وإدراكها جعلها ملتقى العلوم الإنسانية،والمنطق، وعلوم اللغة،بالإضافة الى أنها تنحو نحو العلم،وتعتمد على البرهنة وأسلوب التعليل والتبرير الموضوعي والاستدلال والاستنباط،وهذا ما يزيح عنها هيمنة اللغة،ومن ثمة الانتقال من الاحتواء اللغوي للدلالة بوصفها بحث في الصيغ ذات المفاهيم، وتجاوز الرؤيا الدي سوسيرية مع مسايرة التصور المغاير الداعي الى "أن المدلولات عبارة عن ماهيات (Substances) يجب استبعادها من اللسانيات البنيوية" (31) من حيث كون علم الدلالات تفكير استفهامي واستقراء دلالي لمعظم الأنشطة الحياتية والنظم الإشارية التي لا يمكن أن يتسع لها النظام الألسني أو يحتويها، ولذلك فإن كل محاولة دراسة الدلالات تتمركز

في المكان المبتكر من رفض التجريبية العفوية الحسية الداخلية" (32)، مما يؤكد البعد الحداثي التجاوزي لهذا العلم المؤسس على النفي الاستيعابي والوعي العميق في خرق مستويات الخطاب اللغوي القديم، وتجاوزه الى آفاق جديدة تكون قادرة على الاحتواء والخلق والابتكار، حتى يكون بإمكانها الانتقال من الحسي والداخلي الى الحركي من أجل تدعيم سبل البحث السيميائي بكل ما هو أصيل وقابل للإنتاج."وكل جهد مكرس لهذا الوعي وهادف الى تمييز وتسمية وعدّ وتسلسل وحدات المعنى بصورة منظمة وموضوعية" (33) سيصنف ضمن دائرة البحث الدلالي الذي اتخذ في الواقع مسلكا آخر مغايرا لمسالك اللغة ولذلك فهو مقود لا محالة للافتراق معها وتحقيق استقلالية قد لا تكون مطلقة ومؤكدة في مواجهة جملة من التساؤلات، لعل من أبرزها موقع نظرية العلامات من العلوم الأخرى، وهو تساؤل لابد أن يجرنا الى المرجع أو السياق الذي نشأ فيه التفكير بماهية العلامة ووظيفتها وطبيعتها ومرتبتها والقوانين التي تضبطها.

فسيميولوجية دي سوسير تتضح من خلال التقسيم الثنائي دال/مدلول، **كلام (فرد) /لغة (جماعة)**، ومن ثمة فنظريته شأنها، شأن الفلسفة الغربية المؤسسة على الثنائية منذ أفلاطون، وكما هو معلوم فإن العلامة الدي سوسيرية نفسانية بالإضافة الى أنها لا تستبعد الواقع الاجتماعي، الا أن العلامة البيرسية سوسيولوجية من حيث كونها تفضي الى "اقصاء فاعل الخطاب، ببساطة أن الأنا (Le je) هو الذي يتكلم، ولكن ما يقوله ليس ولا ينبغي أن يكون ذاتيا، إن (الأنا) هو مكان العلامات" (34) وهو المفوض،أو النائب الاجتماعي،أو المتكلم بالنيابة.

أما التفريع الثلاثي الذي يبني عليه بيرس تصوره حول مفهوم العلامة فهو يعود الى نظام المقولات المأخوذ عن كانط،غير أن بيرس يستبعد الحدس في ما يرى "أن العلامة نفسها تنتمي الى مقولات والى أنماط وأقسام من العلامات مختلفة بحسب النظر إليها، سواء بحسب النظر إليها ذاتها كعلامة أولى، أو بالنسبة لموضوعها كعلامة ثانية، أو

بالنسبة لمؤولّها كعلامة ثالثة" (35)، ومن ثمة فمشروع بيرس السيميائي مؤسس على المنطق القابل للبرهنة والتبرير، ومع ذلك يبقى سيلان الأسئلة أمام فيض المعارف،ونحن نتساءل هل استطاعت الأبحاث الدلالية الحديثة والمتنوعة استيعاب التساؤلات الكثيرة المتعلقة بخصائصها وعلائقها بشتى العلوم الأخرى،وما موقعها منها؟ ومن ناحية أخرى قد تكون جوهرية وأكثر حساسية،هي:ما مدى إقتراب الأشعة الدلالية من النص لاستقراء جوهر العملية الإبداعية.

الهوامش:

1- مفتاح العلوم 151

2- مفهوم العلامة في التراث -محمد عبد المطلب. مجلة فصول ج1 مج6 1985.

3- حنون مبارك -دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر المغرب ص79 .

4- محمد الناصر العجمي: مدخل الى نظرية غريماص السردية/ الفكر العربي المعاصر ع/78/79- 1990ص80.

5- ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، بغداد 1986ص 14

6- مارسيلو داسكال: الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة (المغرب) 1987 ص18.

7- أمينة رشيد: السيموطيقا، مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول م1/ ع1981/3.

8- بيير جيرو: علم الإشارة، دار طلاس دمشق ص9

9-مجلة فصول العدد السابق ص47

10- مارسيلو داسكال: الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص 70

11- مجلة فصول، العدد السابق ص43

12- المرجع نفسه ص44

13- أنظمة العلامات، مدخل الى السيميوطيقا ص19

14- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص22

15- أنظمة العلامات، مدخل الى علم السيميوطيقا ص32

16- أنظمة العلامات مدخل الى السيميوطيقا ص32

17- المرجع نفسه ص33

18 مجلة فصول ع4 مج 6 1986 ص169

19-الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة ص23

20-ينظر، شكري محمد عياد: أنظمة العلامات. مجلة فصول مج 6 ع 1986/4:

21- حنون مبارك: دروس في السيميائيات ص71.

22- مجلة فصول (المرجع السابق) ع 3 مج 1 1981 ص46.

23- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، دار الجيل بيروت ص344.

24- نفسه ص347 .

24- نفسه ص347 .

25- مجلة فصول (المرجع السابق) ع4 مج 6 /1986.

26- بيير جيرو: علم الإشارة ص16.

27- ميشال زكريا: المكون الدلالي في القواعد التوليدية والتحويلية. مجلة الفكر العربي المعاصر. ع 18/ 19، 1982 ص12.

28- نفسه ص13.

29- ينظر، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص62 .

30- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث ص143.

31- رولان بارت: مبادئ في علم الدلالة، تر/ محمد البكري (المغرب) ص66.

32- آن اينو: مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، دار السؤال للطباعة والنشر ص41.

33- نفسه ص41.

34- جيرار لودال: بيرس أو دي سوسير. مجلة العرب والفكر العالمي ع 3/ 1988 ص116.

35- نفسه ص118.

البعد التاويلي للسيميائية

تشظي النص

النص إثارة السؤال، وتحريك التراكم المعرفي، يحفز المشاعر وينتصر على الثوابت فيه، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد، وتزيح عنه الثوابت لكشف المكونات فيه وهو ما يجعل القارئ يتجدد ويتغير، بتغير القراءات، وشيئ طبيعي أن تتغير القراءة نحو "تطوير" الفهم، استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه، طبقا لما نسعى الى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا.

وإذا اتفقنا على أن القراءة خلق جديد "للنص"،فإنه ينبغي أن يكون فهمنا لفعل هذا الخلق مسايرا لحركة "التطوير" مائلين ما أمكن عن التطور" (1) بغرض العمل في السير نحو الاتجاه الصاعد قصد شمولية فهمنا لمدركات واقع النص وتجلياته التي تعكس محتوى التجربة الإنسانية، ومن ثمة يكون فهمنا لمدركات الحقيقة نابعا من "تطوير" مسار وعينا نحو تعدد قراءتنا في طابعها الإيجابي الذي تنحوه بفعل عامل "التطوير" مقابل "التطور" في معناه الشمولي الذي يشكل الترابط بين السلبي والإيجابي في علائقه المتداخلة، ومن هنا يكون فعل "التطوير" في قراءة التأويل نابعا من واقع الكشف بعد الفهم والإدراك، بينما يكون فعل "التطور" لمدلول التأويل خاضعا للشرح والتحليل بين الذات والموضوع وهذا ما يميت النص، ويجعل منه تفسيرا قصديا، يتطابق مع الخانة التي نرسمهاله ضمن إطار قولبة الاتجاه دون أي دوافع تحررية لانبعاثه.

إن واقع سيميائية القراءة في طابعها المشروط لتأويل الفهم يمنحنا المقدرة على إضاءة "المعهود" والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه "الراهن" للتعببير عن تجليات

الحياة الاستشرافية، هذه هي أهداف القراءة التأويلية، وهي مهمة تنحصر في فهم تساؤل الخطاب لا في استيعاب القراءة الظاهرة ذلك أن تساؤل النص وفق تنوع القراءة، ونوعية الاستيعاب الباطني يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق، يمنح النص السابق فعالية الدفع الى الإستشراف، يشبه أن يكون خطابا مستقلا قائما على الإقناع بعد الأخذ بضرورة فهم النص الأول نتيجة القراءة التأويلية المنتجة المتجاوزة حدود اليقين الى الدخول في عالم الاحتمال، لذا فإننا لا نستطيع أن نراهن على برهنة "الإقليمية المعرفية" للنص، كما أنه لا ينبغي أن نشك في القراءة التي تتعامل مع النص كممكن بوصفه يتجاوز الواقع ليذوب في "لامحدودية التأويل" المحتمل، وذلك شأن المعارف الإنسانية التي تدعو الى أن تصبح قابلة "للتطوير" بشيئ يسمح لها بتوالد النتائج من النصوص عبر القراءات المتساوقة، وضمن حقول التوافق بين السبب والمسبب وفق تحاور النصوص وفي سياق الفهم للدخول في عالم الخلق.

مرجعية التأويل:

وإذا كانت طرائقية التأويل تبدو فلسفة للقراءة المعاصرة لدى البعض فإنها دوما تساير النص منذ نشأته، وبالتحديد منذ نشأة "النص المقدس" المنطلق من "تواز أو موازنة بين معنيين: المعنى الحرفي وهو العهد القديم، والمعنى الروحي وهو العهد الجديد وقد تجاوز هذه الثنائية الى ثلاثية فرباعية، وهي: أن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي، والمعنى الأخلاقي، والمعنى الصوفي أو المعنى الروحي، أو على معان أربع وهي: المعنى الحرفي والتمثيلي والخلقي والغيبي" (2).

أما بعد مجيئ الإسلام، فإن طرائقية التأويل تجد متنفسها لدى مقاصد المفسرين ضمن اتجاهاتهم المختلفة، حتى أنك لا تستطيع أن تحصي

الأشياع والمذاهب المتشعبة لخوضهم في مبدأ تأويل النص الإلهي، ولعل من بين هذه الفرق التي لا تحصى ولاتعد نذكر على سبيل المثال الشيعة، المتصوفة، الفلاسفة المعتزلة، وإخوان الصفا . . ." وقد اتخذ بعضهم المصحف كله موضع تأويل رغم اختلاف مستويات خطاب آيات الأحكام والقصص والتمثيل . . . وانتقى آخرون ما رأوه خادما لمقاصدهم المختلفة،بيد أنه يمكن الزعم أنهم جميعا استثمروا الآيات الوارد فيها التمثيل بكيفية صريحة أو ضمنية" (3) وهذا في الواقع هو مدار الطرح البلاغي الذي نحاه القدامى على شكل التعبير غير المباشر للدلالة على الصيغ المجازية والتي كثيرا ما كانوا يطلقون عليها أسلوب المماثلة، وهو ما ذهب إليه أبو هلال العسكري: "كأن يريد المتكلم العبارة عن معنى فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده" (4) فكانت المماثلة والمجاز من أساليب البلاغة المعتمدة وأوسعها تقبلا للإفادة على استعمال اللفظ للدلالة على غير ما تدل عليه الكلمة المباشرة على سبيل طرحها الظاهري، وهو ما تفطن إليه القدامى للتفرقة بين الحقيقة والمجاز، أو بين الكلمة في نقلها الظاهر وما يحتويه مدلولها الباطن القابل للتأويل بحسب مقتضى الحال على حد ماعبر عنه عبد القاهر الجرجاني من "أن اللفظ أصلا مبدوءا به في الوضع ومقصودا، وإن جريه على الثاني إنما هو على سبيل الحكم يتأدى الى الشيء من غيره" (5)،وذلك على نحو المجاز للدلالة على مقصد آخر غير الذي يحمله المعنى الظاهر القصدي المباشر.

ولم يقتصر منظور القدامى -لمفهوم التأويل- على حد تعرضهم للنص المقدس، وإنما تعدى ذلك الى كل ما له علاقة بالعمل الإبداعي، وحتى في أثناء قراءاتهم لعمل ما كانوا يدعون الى أن تكون هذه القراءات مفتوحة "بحيث نلفيهم يولعون إيلاعا شديدا ببعض النصوص كما حدث مثلا لشعر المتنبي الذي وصلنا من التراث أكثر من ثلاثين قراءة . . . ومثل ذلك يقال في حماسة أبي تمام . . .كما يقال نحو ذلك أيضا في مقامات الحريري" (6).

وهكذا فقد ذهب القدامى في خطابهم الى التعامل مع الإشارة الموحية أو الإحالة الدلالية -حتى لو كان ذلك عفويا- وهو نوع من الأساليب البلاغية التي نجد فيها القدر الكبير من الأنساق الخاضعة للسياق التأويلي، وإنها تشكل ثورة على انضباط النص المقصود الذي يسلكه أنصار المدرسة الظاهرية الشائعة في عصرهم، صحيح أن الظاهريين من قدمائنا كانوا متشددين في فتح باب التأويل من الباطنيين من حيث النص هو خطاب ظرفي يعايش القارئ في حالة حضوره الدائم، وبوصفه أيضا -وهذا هو الأهم -يتجه نحو عقلنة "المد لول" وفق أنماط القراءة الثابتة التي تركز الانتباه نحو ماهية النص دون إعطائه الاستبعاد الاحتمالي للاستخدام اللاحق بقصد تطوير الواقع الظرفي -في النص- الى أن يصبح في حالة حضور يتعدد بتعدد القراءة، ويتجدد بتجدد الأزمنة بحسب المناسبات والظروف التي تمنح النص صفة القصدية النفسية، يكون لها وجودها النوعي المعياري وفق الطبائع والكفاءة الثقافية للمؤول، ومهارته في استخدام التلميحات المناسبة لمعطيات النص.

ولعل هذا ما أدركه قديما أبو حيان التوحيدي، فقد ذهب في معرض حديثه عن تقسيم البلاغة الى بسط كيان التأويلية، وهو اعتراف ضمني ربما لأول مرة في تاريخ تراثنا النقدي بوصفه وثيقة فعلية لطرح فعالية التأويلية في الدراسات العربية القديمة، يقول في هذا الشأن: البلاغة ضروب، فمنها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل،ومنها بلاغة العقل،ومنها بلاغة البديهة،ومنها بلاغة "التأويل". **وأما بلاغة التأويل فهي تحوج** لغموضها الى التدبر والتصفح، وهذان يفيدان من المسموع وجوها مختلفة كثيرة نافعة، وبهذه البلاغة يتسع في أسرار معاني الدين والدنيا، وهي التي تأولها العلماء بالاستنباط من كلام الله عز وجل وكلام رسوله "ص" في الحرام والحلال، والحضر والإباحة والأمر والنهي، وغير ذلك مما يكثر، وبها تفاضلوا، وعليها تجادلوا، وفيها تنافسوا، ومنها استملوا، وبها اشتغلوا، ولقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله وبطل الاستنباط أوله وآخره، وجولان النفس واعتصار الفكر إنما

يكونان بهذا النمط في أعماق هذا الفن، وههنا تنثال الفوائد وتكثر العجائب، وتتلاقح الخواطر، وتتلاحق الهمم ومن أجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة، حتى تكون معنية ورافدة في إثارة المعنى المدفـون، وإنارة المراد المخـزون (7)، فالتأويلية تبعا لرأي التوحيدي بعدما كانت قائمة على نظام الأدلة والحجج في توضيحها للنص المقدس أو من حيث كونها تعتمد التبرير البرهاني للنص الفقهي، أصبحت فيما بعد تشرك القارىء في تعميم طرائق وظائفها الدلالية المعتمدة على تنوع المعارف المتميزة، وبذلك انفلتت من هذا التبرير البرهاني الى إطلاق العنان للمجمل العام من أبعاد المعنى، وفق بناء تسلسل الأفكار في اندماجها النفسي مع المعطى الخارجي بمقدار ما تتقبله الوظيفة العقلية لدلالة التأويل بواسطة الخيال الذي يمنحنا خصوصية حرية التحرك بين فعل مقصدية المعنى وافتراضية التصور لهذا المعنى الصريح، وإذا كان معظم نقادنا القدامى يتصلون في شكل دراستهم بالتجربة "الظاهرية؛ فإن **التجارب الصوفية** تتجاوز المألوف للخوض في معرفة العوالم الباطنية بارجاع الأمور الى أصولها قصد إدراك المعاني الخفية. وهذا هو شأن فكرة التأويل عندهم التي تقوم على الفهم الكشفي بينما هي في نظر الفقهاء -ومن تبعهم من الدارسين في حقل كثير من المعارف- قائمة على الفهم السطحي بما يحمله من ظنون واحتمالات.

إن فكرة الصراع بين الظاهر والباطن شائعة في حقل معارف القدامى بخاصة عند المتصوفة ويمكن اعتبار ابن عربي أحد أقطابها البارزين الذين اهتموا بقضايا التأويل وجعلوا له مخرجا على المستوى الوجودي بفكرة البرزخ وعلى المستوى الإنساني برحلة المعارف الخيالية (8) من أجل الكشف عن جوهر المعرفة.

حدود التأويل

صحيح أن قدماءنا لم يهتموا بطرح باب التأويل في مضامينة المعيارية كما هو عليه الشأن في الدراسات الحديثة، لكن الذي لا ينبغي

إنكاره أن عرض تحديد مصطلح التأويل كان سائدا لدى بعض الأصوليين والبلاغيين حتى ولو كان ذلك بدافع "المنهجية الوصفية" التي فرضت هيمنتها على الممارسات الإجرائية لجمالية النص الناتجة عن التقويم التفسيري قصد الوصول الى غرض الفهم، وذلك خلافا لفهمنا اليوم لمصطلح التأويل الذي يتجنب التعامل مع القراءة ذات الإتجاه "الواحدي" الى اقتراح نماذج بحسب التفاعل المتبادل مع المتلقي حتى يكون هناك نوع من التماسك بين فعل النص واندماج القارئ "النفسي" لإعادة تركيب تشاكل النص وفق بصمات مشاعر الخبرة الثقافية -لكل قارئ- وتجربته في الحياة.

وبذلك يكون مصطلح التأويل في دراستنا -اليوم- قائما على إعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي، وبلورته في سياق التجربة لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الإنعكاس الإدراكي لمعنى التأويل، وهذا ما تنادي به الدراسات الحديثة والتي قعدت له بعض التيارات الغربية، أهمها التيار التفكيكي الذي يتزعمه "جاك دريدا" بإعطاء الأدوات المعرفية الشأن الأعظم لحيثيات النص الذي "يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الأساس، فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساسا بمؤهلات القارئ؛ فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، وأن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول الى حقيقة ما يتحدث عنه النص وإنما الهدف تحقيق المتعة" (9) والكشف عن طبيعة المقاربة الجمالية للتفكير الحر القائم على "المزاج" المنطبع من النفس من حيث كونه نشاطا ذوقيا، والخبرة بوصفها قيمة تمنحنا الاستجابة لتأثيراتنا المحسوسة التي تستند على التطورات اللاحقة لمعايشتنا واقعنا الممكن.

وقد يكون من المجحف أن نقوّل نقادنا المعاصرين بالخوض في الحديث عن مدركات باب التأويل كمصطلح نقدي له مغزاه السائد في دراستنا الأدبية،وعلى افتراض أنه وارد، وهو ما لا ينبغي إنكاره أيضا

-بتحفظ- فإنه لا يرقى الى مستوى طروحات السبيل المراد، وأكثر من ذلك فلا يتعدى مرحلته الثانية "التفسير" بعد الفهم، وهو ما آل إليه الدكتور عبد الملك مرتاض الذي اعتبر سياق التفسير "كبديل لعلم التأويل" (10) منهجا ضروريا للخوض في عالم النص، ولتفكيك الصياغة الظاهرة، وتعدد معناها بقصد الوصول الى التشاكل المتعدد لباطن النص، ذلك أنه "ليس ينبغي الاستنامة الى مستوى واحد من التأويل، لأن النص سيظل خاما بدون تأويل ومستغلقا بدون تحويل (11) ولأن قراءة البعد الأحادي تعد بمثابة الشرط المقحم الذي يؤكد قتل النص، ويجرده من تحقيق الكينونة، والتأويلية هنا تطارد صفة الصيرورة لكائن النص، وتندمج مع واقع السيرورة في حداثية النص بفضل سيولة التخمينات التأملية التي تظل ممكنة.

إن خصوصية التأويلية تكمن في البحث عن الأنساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي، ذلك أن التأويلية لا ترتبط "بالماحدث" كإطار مرجعي ثابت، وإنما نزوعها الى شبكة الاحتمالات صفة متداولة "للمايحدث" لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية الى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤيا الممكنة،ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساوقة والمتصارعة لتوليد أشكال جديدة من التأويلات.

ومن ثمة فإن سياق التأويل لا يحكمه مقياس "الرؤية" الموجهة لمعرفة الحقيقة، وإنما يعتمد بالأساس على سياق منطق الباطن الذي لاتحده مفاهيم مسبقة تحيط بالمتلقي لتؤثر فيه، بل غياب الطريق يصبح شرطا أساسا للمعرفة غير المتحيزة لدى القارئ الذي يسلم سلطانه للعالم المجهول في أثناء عملية القراءة التي هي في عداد "التأويل التوليدي" من أجل خلق التأليف الثاني.

الهـــوامـــش:

1- التطور: يهتم بالتغير سلبا أو إيجابيا بينما يشمل مفهوم التطوير التغيرات المستمرة للفهم الإيجابي في إتجاهه التصاعدي.

2- محمد مفتاح: مجهول البيان دار طوبقال ط 1 1990 ص 90-91.

3- ينظر جولد زهير مذاهب التفكير الإسلامي نقلا عن مجهول البيان ص92.

4- ينظر: الصناعتين لأبي هلال العسكري ص 364

5- ينظر أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 366

6- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري (مخطوط) ص 7، 8.

7- الإمتاع والمؤانسة م 2/ 140-143.

8- د. نصر أبو زيد /مشكلة التأويل"دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربيّ دار الوحدة 1983 ص 361.

9- مجهول البيان ص 101.

10- عبد الملك مرتاض: تعددية النص (نظرية النقد ونظرية النص) مجلة كتابات معاصرة ع1/ 1988 ص 28-29.

شفرات القصيد

ضميرالشعر الجزائري - بكر بن حماد:

النص تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية ، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ، ضمن ما يحتويه الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فبه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة. على الرغم من تعدد أنظمته الدلالية التي تحتويه من حيث كونه فضاء معرفيا تتداخل فيه الذات المبدعة مع السياق الذي قيلت فيه وتنحل في الحدث أو الهاجس الذي دفعها إلى القول وما يتولد عن ذلك من علاقات تفاعلية وحركية تمثل المحرك الأساس في حركة النص وانسجامه وسيرورته. وإذا كان المبدع لايكتب ما يقول فإننا لا نقرأ ما يكتب .

لعل المغامرة السيميائية في محاوتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالقه إلى كومة شفرات وقرائن لا عمق دلالي وراءها، هي طموح إلى هدم الجدارية المعيارية الثابتة ونفي للتوثيقية، ونزوع إلى تفكيك النص وتشريحه، وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي، وخبرات قرائية متنوعة ضمن مناخ استفهامي تساؤلي يرفض منطق الجواب ويؤيد عبث السؤال تبعا لمشروع حر يعتمد على الاستنباط والاستدلال والاستقراء، ومن ثم فهو لا يسعى إلى إثبات، ولا يصل إلى يقين، وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل الذي يضع كل يقين قيد السؤال.

وضمن هذا الاطار جاءت قراءتنا لنص بكر بن حماد (1) محاولة لمقاربة نص قديم في ضوء أساليب وأدوات حديثة، وهي محاولة أيضا لمقاربة تصب في قالب القراءة التأويلية. قبل ذلك لابد من معرفة القصيدة التي وردت على النحو التالي:

(1) قل لابن ملجم والاقدار غالبة هدّمت -ويلك- للاسلام أركانا
(2) قتلت أفضل من يمشي على قدم وأول الناس إسلاما وإيمانا
(3) وأعلم الناس بالقرآن ثم بما سن الرّسول لنا شرعا وتبيانا
(4) صهر النبي ومولاه وناصره أضحت مناقبه نورا وبرهانا
(5) وكان منه على رغم الحسود له مكان هارون من موسى بن عمرانا
(6) وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا ليثا إذا لقي الاقران أقرانا
(7) ذكرت قاتله والدّمع منحدر فقلت سبحان رب الناس سبحانا
(8) إني لأحسبه ما كان من بشر يخشى المعاد ولكن كان شيطانا
(9) أشقى مراد إذا عدّت قبائلها وأخسر الناس عند الله ميزانا
(10) كعاقر الناقة الأولى جلبت على ثمود بأرض الحجز خسرانا
(11) قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها قبل المنية أزمانا فأزمانا
(12) فلا عفا الله عنه ما تحمله ولا سقى قبر عمرانا بن حطانا
(13) لقوله في شقي ظل مجترما ونال ما ناله ظلما وعدوانا
(14) «يا ضربة من تقي ما أراد بها إلاّ ليبلغ من ذي العرش رضوانا»
(15) بل ضربة من شقي أورثته لظى مخلدا قد أتى الرّحمن غضبانا
(16) كأنه لم يرد قصدا بضربته إلاّ ليصلى عذاب الخلد نيرانا

فضاء النص ولحمته

المقطع الاول :

*قل لابن ملجم والاقدار غالبة *** هدمت - ويلك - للإسلام أركانا*

ويمثل مفتاح البداية المغلقة للنص أو ملف قضيته بحيث يفتتح الشاعر بفعل الامر «قل» في صيغة استنكار وتنديد بفعل المعتدي «القاتل» الذي أجرم في حق الاسلام وأدمى قلوب المسلمين باغتياله «الامام علي». وبذلك فقد هدم أحد أركان

الاسلام المقدسة. فالعلاقة في هذا البيت يتقاسمها طرفان أحدهما قاصد والثاني مقصود، بحيث يتمثل الأول في شخص ابن ملجم «الجاني» بينما يتمثل الثاني في شخص «الامام علي- المجني عليه» والعماد : «Prédical» هدمت في هذه العلاقة يأخذ بعدا دلاليا يتجاوز مدلوله المعجمي وكذلك القرين الدلالي «Isotope» الذي يتمثل في عملية «الهدم» بمعنى تجاوزا لحدود الله الذي أمر عباده ألا يقربوها.

ويمكن التمثيل لهذه العلاقة بالشكل التالي :

معتدي / معتدى عليه

ابن ملجم / الامام علي ——— العماد «هدمت» ← القرين الدلالي (الهدم)

القاصد / المقصود

المقطع الثاني [من البيت 2 إلى 6]

قتلت أفضل من يمشي على قدم	*وأول الناس إسلاما وإيمانا*
وأعلم الناس بالقرآن ثم بما	*سن الرسول لنا شرعا وتبيانا*
صهر النبي ومولاه وناصره	*أضحت منا قبة نور وبرهانا*
وكان منه على رغم الحسود له	*مكان هارون من موسى بن عمرانا*
وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا	*ليثا إذا لقي الاقران أقرانا*

في هذا المقطع تتنوع العلاقات، ففي حين يوازي الشاعر بين البيتين الأول والثاني من حيث المعنى إذ ينتقل إلى الافصاح المباشر عن طبيعة فعل الهدم ليصرح به دون التزام أسلوب بلاغي معين أو اللجوء إلى قرينة دالة ليظهر فعل «القتل» جليا في البيت الثاني، ويظل «الامام» هو الضحية و العماد هنا : الفعل «قتلت» والنظير

الدلالي هو «القتل». بينما تتحول العلاقة في البيت السادس لتصبح عكسية، إضافةإلى أنه يتجاوز العلاقة الواحدة :

بين الذات والآخر

العلاقة الأولى

الإمام علي / الاعداء
القاصد / المقصود
⟵ العماد «الحرب» ⟵ القرين الدلالي (البطولة)

العلاقة الثانية

الامام علي / الاعداء
القاصد / المقصود
⟵ العماد «المقدرة» ⟵ القرين الدلالي (العفو)

المقطع الثاني إذن هو عبارة عن تسلسل إخباري عن طريق رصد وتعداد صفات السمو. والشجاعة والايمان، والعفو عند المقدرة، وهي صفات ترمز إلى شخص الامام علي أحد رموز الاسلام وحامي حماه.

المقطع الثالث :

يتمثل في البيت السابع بمفرده في صورة وقفة تأملية للشاعر مع نفسه :

*ذكرت قاتله والدمع منحدر *** فقلت سبحان رب الناس سبحانا*

والعلاقة هنا لا تتعدى علاقة الذات مع ذاتها :

الشاعر / ذاته
العماد «البكاء» ← القرين الدلالي (التسبيح لله)
القاصد / المقصود

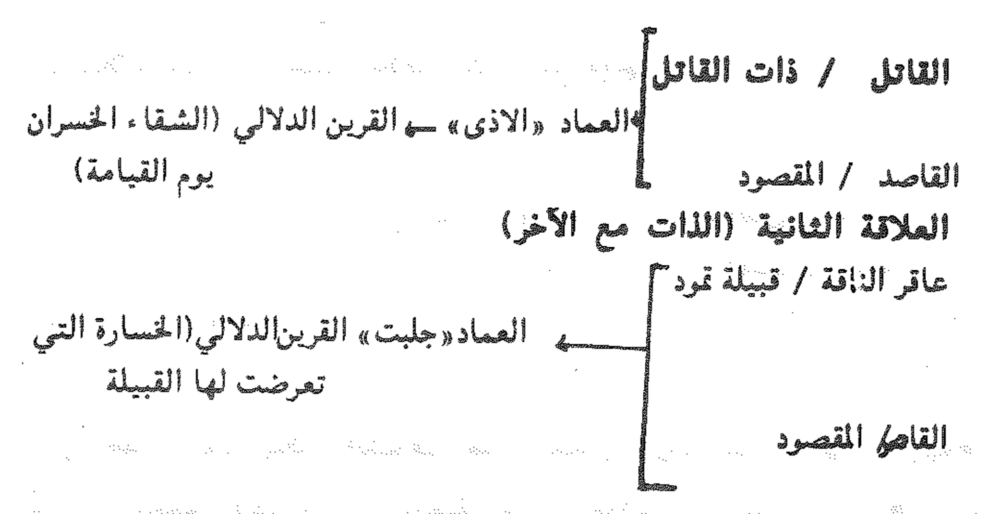
في هذا المقطع بكاء الشاعر على فقدان الرمز من ناحية وارتباط رحيله بفاجعة الاغتيال من ناحية أخرى، فالامام،لم يمت ميتة طبيعية وانما قتل،لذلك فالذكرى تستدعي البكاء، واللحظة تحتم الرثاء، وهذا دلالة على سمو هذه الروح وفي الوقت نفسه دلالة على انحلال ذات الشاعر في ذات المجني عليه في توحدها الوجداني.

المقطع الرابع : الابيات [من 8 إلى 11]

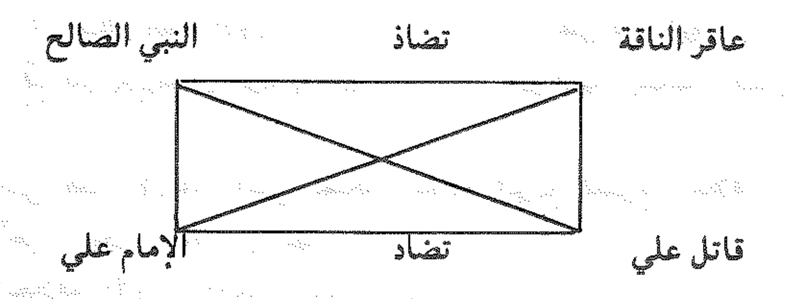
إنـي لأحسبـه مـا كـان من بشـر	*يخشى المعاد ولكن كان شيطانا*
أشـقـى مـراد إذا عدت قبـائلـهـا	*وأخسر الناس عند الله ميزانـا*
كـعـاقر الناقة الاولى التي جلبت	*على ثمود بأرض الحجر خسرانا*
قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها	*قبل المنية أزمـانـا فـأزمـانـا*

ففي هذه الابيات التي تشكل المقطع الرابع تتنوع العلاقات بين الأنا والآخر، وبين الذات وذاتها.

العلاقة الأولى (الذات مع ذاتها) :



المقطع الرابع هو تمهيد لما يليه وتتجسد من خلاله صورة القاتل وملامحه وصفاته التي تصل الى حد الشيطانية وليس بعيدا أن يكون هذا تدعيما مجازيا أو بتعبير آخر تجسيدا عكسيا للمقطع الثاني الذي يبرز فيه الشاعر صفات المعتدى عليه. ولعل مراد ذلك ودلالته هو إيضاح حدود الطرفين. وهو استقراء أبعد ما يكون عن المقارنة لأن الشاعر لا يقابل بين نقيضين وإنما يرفع الاول درجات تدعمها شروط تاريخية وانسانية، وينزل الثاني أيضا درجات لأنه في سجل المغضوب عليهم انسانيا وتاريخيا اللهم إلا «ايديولوجيا» (2)



التشابه بين عاقر الناقة وقاتل علي :

*- الاشتراك في الجريمة
- إنتهاك حدود الله «عقر الناقة» ← عاقر الناقة : قدار بن سالف
. - محاولة اغتيال النبي صالح ← عاقر الناقة : قدار بن سالف
*- الاعتداء علي أحد رموز الاسلام ← قاتل علي : ابن ملجم
- تنفيذ الاغتيال «قتل علي» ← قاتل علي : ابن ملجم
*- الاشتراك في المصير

- الهلاك الفعلي ← عاقر الناقة
الهلاك المحتمل ← ابن ملجم

التشابه بين النبي صالح والامام علي :

الاشتراك في :
- الصفات النبيلة
- الدعوة الى الايمان
- الدعوة الى الاصلاح والهداية

النتائج :
ما نجم عن عقر الناقة هو هلاك آل ثمود «من كفروا» حين أصابهم الله بالصاعقة (3).
ما نجم عن قتل علي الانشقاق والتفرقة اللذين أديا إلى الصراع الدموي بين المسلمين.
المقطع الخامس الابيات [من 12 الى 16]

فلا عفا الله عنه ما تحمله ولا سقى قبر عمران بن حطان

لقوله في شقي ظل مجترمـــا ... ونال ما ناله ظلما وعدوانـــا

«بكل ضربة من تقوي أورثته لظى ... مخلدا قد أتى الرحمن غضبانـــا

في هذه الابيات الاخيرة من القصيدة يصدر الشاعر الحكم القاطع بالمصير الجهنمي، وهو مصير حتمي لكل مجرم سفاك، وبهذا يستخدم الشاعر أسلوبا قضائيا «الاحالة على جهنم» في هجائه للقاتل والنقمة عليه

* العلاقة الأولى (بحسب الشاعر عمران بن حطان)

القاتل / الامام علي

العماد «القتل» ـــ القرين الدلالي (بلوغ الرضوان)

القاصد / المقصود

* العلاقة الثانية (بحسب الشاعر بكر بن حماد)

القاتل / الامام علي

العماد «الاجرام» ـــ القرين الدلالي (الخلود في النار)

القاصد/ المقصود

أول ما نلاحظه هو التضاد التأويلي لمصير القاتل (ابن ملجم) الذي اراد بطعنته المسمومة خلاص البشرية من خصمه، الامر الذي أهّله في نظر الخوارج -وعلى رأسهم بن حطان- إلى أن يكون في منزلة الرجل التقي بجوحه التطهيري - بحسب

زعمهم- لذلك كانت طعنة ابن ملجم شفاء لهم على حد ما جاء في قوله الموجع :

يا ضربة من تقي ما أراد بها	*إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا*
إني لأذكره حينا فاحسبه	*أوفى البرية عند الله ميزانا*

فكان رد فعل الحادثة في نظر بكر بن حماد -على الرغم من حداثته قياسًا الى تاريخ النزاع- موجعة وفاجعة شنيعة، فتأثر تأثرًا بليغا لكون الحادثة تمس آل البيت ومن كان في احضان الدعوة الى صفوف التوحيد وأكثر من ذلك اعتبره ابن حماد المجرم السفاح وما أراد بفعله هذا إلا القضاء على الاسلام وزرع التفرقة وسفك الدماء بين صفوف المسلمين :

بل ضربة من غوى أورثته لظى	*مخلدا قد أتى الرحمان غضبانا*

جدول برصد أهم العلاقات التي تشكل حركية النص.

رقم البيت	عدد العلاقات	القاصد	المعاد Prédical	المقصود	القرائن الدلالية
1	1	الفاعل ضمير مستتر تقديره «أنت»	«هدمت»	أركان الاسلام المتمثلة في شخص الامام علي	الهدم
2	1	. . .	«قتلت»	«من» اسم موصول المقصود الامام علي	القتل
6	1	الإمام علي	المقدرة	الأعداء	العفو
	2	الامام علي	«الحرب»	الاعداء	الشجاعة
7	1	الشاعر	البكاء عند التذكر	«الشاعر نفسه»	التسبح لله
9	1	القاتل	الأذى	«القاتل نفسه»	الخسران يوم القيامة
10	1	عاقر الناقة	«جلبت»	قبيلة ثمود	الخسارة
14	1	قاتل علي	القتل	الامام علي	بلوغ الرضى
15	1	القاتل	جريمته	الامام علي	غضب الله

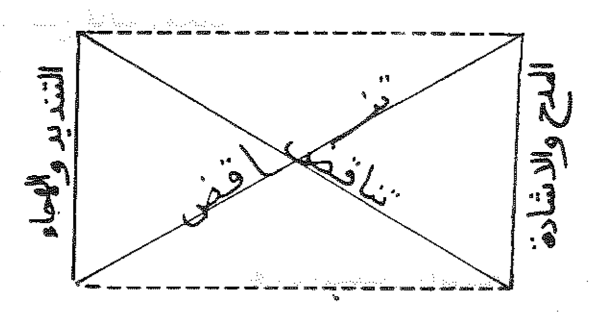
البنية السطحية للنص :

يقوم النص على جدل وجداني في ذات الشاعر مجسدا في ثنائية الاشادة بصفات الامام علي والتنديد بمدح قاتله وهجائه :

صفات الممدوح:
- أول المسلمين والمؤمنين
- أعلم الناس بالقرآن والسنّة
- صهر النبي ومكانته عنده بمنزلة الأخ
- بطل متميز بالشجاعة في الحرب والعفو عند المقدرة

صفات القاتل:
- شيطان وليس بشرا
- أشقى وأخسر الناس يوم القيامة
- أشبه بعاقر ناقة ثمود
- مصيره «لظى» يوم الآخرة

يمكن التمثيل لهذه الصفات بالخطاطة التالية :



نسيج النص :

الحدث في النص تصنعه ثنائية القاصد والمقصود على مستوى البنية السطحية، ولكن هناك بعض العبارات تستدعي في الذهن حدثا ما، أو صورة ما فنقوم باستحضار هذا المتصور الذهني الغائب «المدلول». فهناك بالاضافة إلى مجموع الدوال المتحققة في نسيج النص مجموعة أخرى ممكنة، تحتاج إلى مدلو لات نستنبطها من خلال استقراء مجموع العلاقات المتحققة إما في علاقة (الذات/ الآخر). واما في علاقة (الذات/ نفسها) ومن أمثلة ذلك دفاع الشاعر وتحيزه وتعاطفه مع المعتدي عليه لدرجة التوحد وبالتالي فالمعنى الاجمالي للنص أو إطار الدليل يحيلنا إلى أحداث متداخلة لم يعايشها الشاعر ولكنه يتفاعل معها. ودلالة

هذه الاحالة تتعدى مجرد الاخبار أو التعريف بذلك الصراع الدموي والنزيف بين المسلمين إلى إحالة أخرى نكشف من خلالها عن أسباب هذا الصراع ومن كان يغذيه.

وإذا إتفقنا على أن الشاعر لسان قومه وحافظة ديوانهم الذي يسطرون فيه تاريخهم ومفاخرهم - إذا اتفقنا على ذلك- أمكننا القول أن الشاعر دوما يأخذ بأوتاره إلى شدّ مناقب قومه، يشيد بحسبها ونسبها ويهيج معها حين تهيج ويصبر معها في الملمّات. وفي الحقّ أنّ هذا اللّون من الانتماء عرف به شعراء الخوارج- لاحقا- متخذين من خصومهم حدثا يظهرون من خلاله بطولاتهم على نحو ما نجده عندابن حطّان ومن ثم فإن نص ابن حماد يحيلنا إلى البعد التاريخي والادبي للحادثة .

توزيع المعجم الشعري :

المعجم القرآني :

أسماء الله الحسنى	ألفاظ العذاب	شخصيات من القرآن
الله	أشقى	عاقر الناقة
رب الناس	الميزان	ثمود
ذو العرش	يصلى	موسى
الرحمن	عذاب الخلد	عمران
	النيران	

التركيب النحوي

الجمل الاسمية- في رأي النحو العربي- تفيد الاستقرار والثبوت، اما الجمل الفعلية فتفيد التحول والحركة، وقد افتتحت قصيدة الشاعر ابن حماد بجملة فعلية «قل لابن ملجم» تعبيرا عن تحول او انصراف المبدع من حالة سكونية ما قبلية الى حالة اضطرابية آنية يستدعيها الموقف الذي تخيره الشاعر والمتمثل في الاستنكار والتنديد. الا أن التنوع في الجمل الذي يسود النص عبر سيرورته هو دلالة على فوضى الذات المبدعة، الفوضى الوجدانية المتمزقة في حركة انفعالية منعكسة في عالم الشاعر الداخلي، مشحونة بحرقة ولوعة، ومسكونة بألوان من الحسرة والألم. ومما أذكى الموقف والهبه هو مدح«عمران بن حطان» لقاتل علي وهنا بؤرة التعبير الدرامي لأن الشاعر لاينتقل من الثبات الى الحركة وإنما يظل في اضطراب حركي ثم يهدأ[1] ثم ما يلبث أن يثور.

التقابل والتشاكل:

محور النص-كما مربنا - يتمثل في موقف جدلي يصنعه طرفان، وتغذيه صفات كل منهما ولذلك فالنص لايخلو من بعض التقابل والتشاكل على مستوى الالفاظ والجمل. لأن طبيعة البنية الجدلية تستدعي مثل هذه التقابلات لرصد مجمل العلائق التضادية والتنافرية «بشر، شيطان»، «الرضوان، الغضب»، «من غوى، من اتقى». كما أن وجود مثل هذه الاستخدامات هو تفجير لمجموع علائق النص وتدعيم وتأكيد لصفات الطرف الأول«الإمام علي». ولان الشيء لايدرك الا بنقيضه، فقد تم رصد ما أمكن من الصفات المضادة «صفات الشر، و الظلم وغيرها» مجسدة في شخص القاتل. كذلك فالتشاكل : « افضل ، أول، أشقى اخسر، سيفا، ليثا » دلالة على تعميق الهوة بين طرفي الموقف لصالح الطرف الاول:

تشاكل الالفاظ:

أفضل	أول
أشقى	أخسر
سيفا	ليثا

أفضل

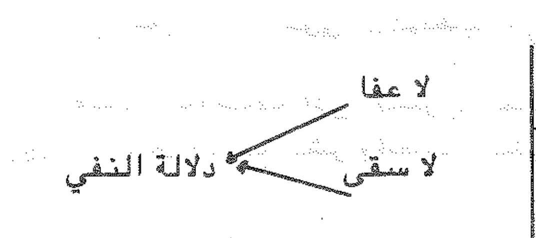
أول ← مقولة الرفعة

أشقى

أخسر ← مقولة التدني

تشاكل الجمل:

لا عفا	لا سقى
ظل مجترما	ناله ظلما



ظل مجترما

ناله ظلما ← دلالة الإثبات

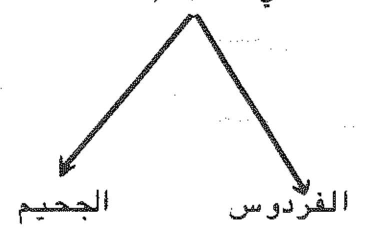
تقابل الألفاظ

بشر	شيطان
سوف	قبل
الرضوان	الغضب

بشر/ شيطان ← تقابل في الصفة:(الشيطانية والإنسانية)

سوف/ قبل ← تقابل في الزمن (المابعدي والماقبلي)

الرضوان /الغضب ← تقابل في المصير (اختلا ف الشاعرين حول مصير القاتل)



الفردوس الجحيم

تقابل الجمل

من اتقى/ من غوى ← تقابل في الفعل

هناك بالاضافة الى أسلوب التقابل في الالفاظ والجمل التقابل بين البيتين الرابع عشر والخامس عشر:

ياضربة من اتقى ما اراد بهـا الا ليبلغ من ذي العرش رضوانا
بل ضربة من غوى اورثته لظى مخلدا قد أتى الرحمن غضبانـا

ياضربة من اتقى/ بل ضربة من غوى
يبلغ من ذي العرش رضوانا/ قد أتى الرحمن غضبانا.

فالقاتل في منظور ابن حطان رجل تقي أراد بفعله هذا القضاء على مارد، وجزاؤه بلوغ الرضى والرضوان من الله تعالى. أما في منظور بن حماد فهو رجل مجرم أراد بفعله هذا تحطيم وهدم احد اركان الاسلام ورموزه العظيمة وبالتالي جزاؤه غضب الله والخلود في جهنم.

تجرنا دلالة هذا التقابل الى الصراع الشيعي، وتفصح عن انتماءات ايديولوجية تغذيها العصبيةالحزبية المتمثلة في الانقسام (الخوارج/ الشيعة) فقد كان لكل فريق شعراؤه وكان بين الفريقين نزاع وقتال ما تزال اثارهما تمتد الى عصرنا هذا،اضافة الى ذلك فإن الشاعر يكثر في أدواته الخاصة من التركيب النحوي بورود اسماء التفضيل «كأفضل » «وأعلم»، «وأول» في خانة المقصود و«اشقى» و«اخسر» في خانة القاصد وهي دلالة على سمو الاول في مقابل انحطاط الثاني.

التركيب البلاغي:

المرسلة «MESSAGE» في نص ابن حماد تصل دون أن تمر عبر قنوات مجازية تترجم من خلالها ابعاد الحدث لأن النص عبارة عن مجموع الصفات تشكل في مجملها علائق تسهم في التشكيل البنيوي للنص الذي لا يحاول أن يبتعد عن دائرة الوصف «تعداد صفات كل من علي وابن ملجم» لذلك فقد خلت التعابير من التعمق في التخييل. فالنص مجرد رصد لصفات كلا الطرفين، كما يتضح انه يخلو من الاسطورة او الرمز الا ان الملاحظ هو حضور رموز دينية « من النص القرآني» استعارها الشاعر لتوكيد شقاء ابن ملجم ومصيره الجهنمي. ولعل غياب الرمز الاسطوري يعود لكون الشاعر ليس في موقف يطرح من خلاله قضية وجودية او رؤية فلسفية يدعمها بإرث اسطوري، وانما هو يحاول- في لحظة استشعر فيها نوعا من الظلم- ترجمة شعوره الذي راوده وهو يقرأ قصيدة ابن حطان، فهاله أن يمدح مذنب سفاح امتدت يده الشيطانية النجسة الى نفس طاهرة زكية لها من المواقف الانسانية العظيمة ما يشهد لها بذلك.

الا أن غياب الرمز الاسطوري الذي هو سمة من سمات النص المعاصر لا يمنع من وجود بعض الاساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة. وهذا ما يتضح في الخطاطة التالية:

بنية التشابه:

الطرف الأول: غياب المشبه (الامام علي) وحضور القرينة الدالة عليه

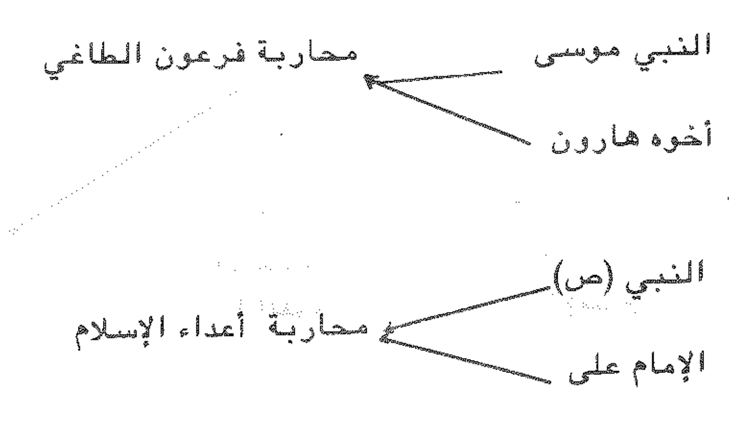
«استعارة»
ركن من اركان الاسلام

مكانة هارون (استعارة) ← الامام علي → سيفاصارما (استعارة)

ليثا (استعارة)

في البيت الأول : استعار الشاعر أركان الإسلام ليجسد من خلالها صفات المجني عليه ، وما يغذي دلالة هذه الاستعارة هي المثل العظيمة والمواقف الكبرى المتمثلة في التضحية، والأسبقية في الإيمان والعلم بالقرآن والسنة . وما يدعم هذه الصفات الروحية وبعض الصفات المادية المتمثلة في شجاعته وإقدامه وجرأته في الحرب.

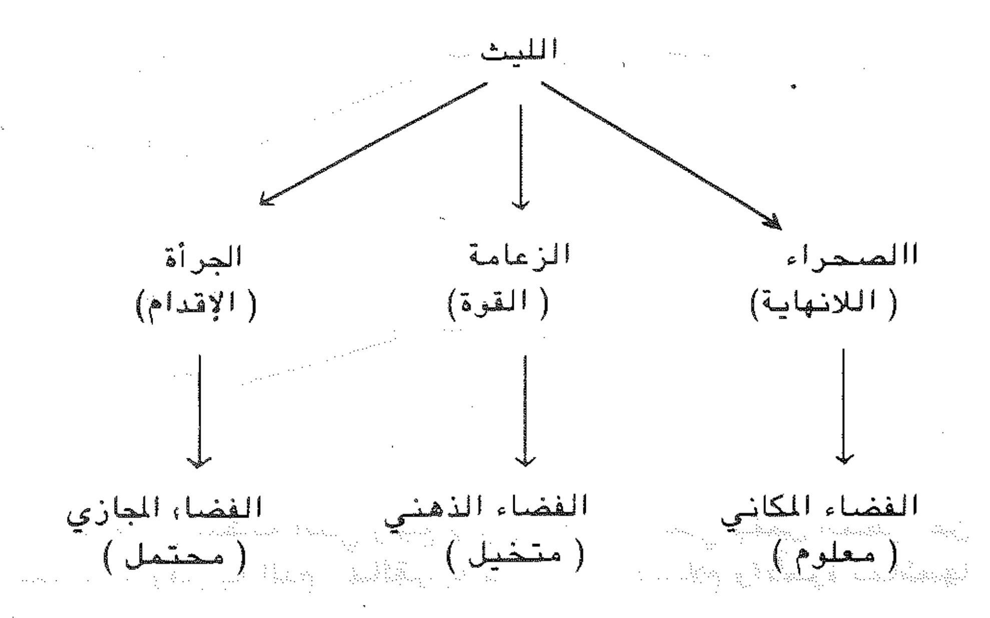
أما في البيت الخامس فيرحل بنا الشاعر إلى أحداث عظيمة شهدتها الأمم السابقة من خلال استعارته لشخصيات من القرآن الكريم أهمها شخصية هارون أخو موسى بن عمران الذي كان رفيق أخيه ومستشاره " واجعل لي وزيرا من أهلي هارون أخي ". ودلالة هذه الأخوة والرفقة تتجاوز مجرد الأخوة الطبيعية، إذ يتجلى مدلولها في الاتحاد الجوهري والإنساني على دفع الشر ومحاربته ونشر السلام ودعمه.



هذه هي المكانة التي وضع فيها الإمام علي بغض النظر عن المصاهرة وقرابة الدم . فالقرابة هنا دمها الإسلام والأخوة دعائمها الجهاد.

البيت السادس:

لقد ألفت العرب استعارة السيف للدلالة على البطولة والبسالة والجرأة واختراق صفوف الأعداء وتمزيق شملهم وذلك لحدته ولأنه أيضا لا يحمله جبان،. ولقد ألف ابن حماد قصيدته هذه شكلا ومضمونا على مجرى عاداتهم، فاستعار كلمة " سيفا " ودعمها بصفتي " صارما و" ذكر " لأن السيوف أنواع منها الذكر ومنها " الأنيث" وذلك لتوكيد صفات المجنى عليه البطولية ومواقفه في الحرب. وفي البيت نفسه يوظف الشاعر كلمة " ليثا " بأسلوب بلاغي، بحيث يستعير هذه الكلمة ليعلي من شأن ممدوحه، وهي استعارة محملة بفضاءاتها المجازية والمتخيلة، كما أنها تحيل إلى دلالات مختلفة تضرب جذورها وتلقي بظلالها في الذاكرة الحربية. ويمكن التمثيل لهذه الدلالات في الخطاطة التالية:



فبمجرد ذكر " الليث " ندرك أن المشبه رجل شجاع وقوي وجريء، يستطيع اختراق آفاق بعيدة ، إضافة إلى أنه يمتلك قدرة فائقة على التحدى، فلا بد أن يكون بطلا مجازفا، وزعيما عظيما وهذا الذي أراد أن يصل إليه الشاعر.

الطرف الثاني:

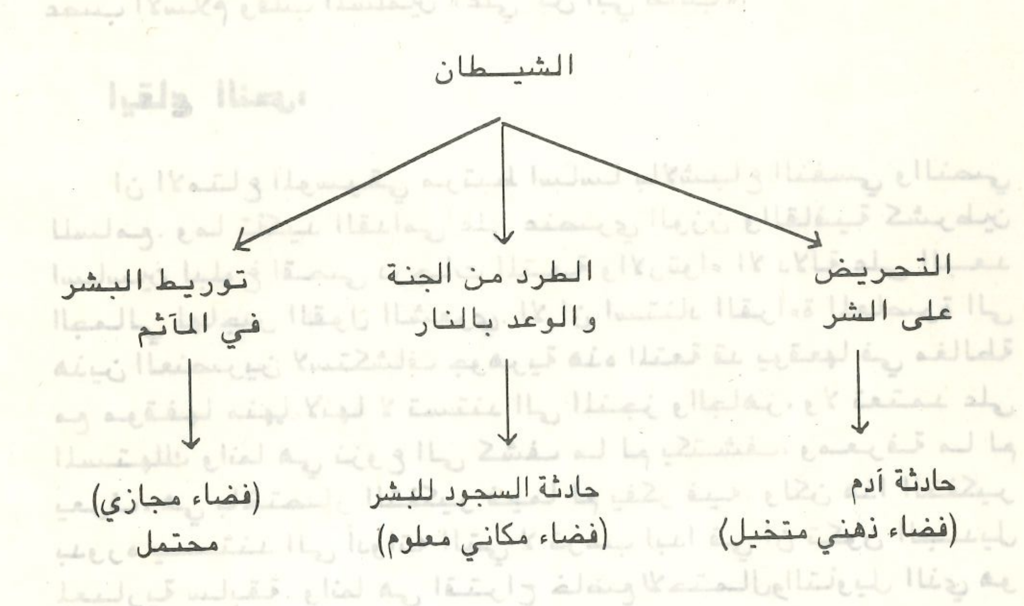
غياب المشبه (ابن ملجم) وحضور القرائن الدالة عليه

شيطان
(استعارة)

↑

كعاقرالناقة (تشبيه) ← المشبه → أورثته لظى (جملة إيحائية)

نظرا لهول الجريمة وفظاعتها وظف الشاعر ابن حماد حيز الخطيئة المتمثل في خانة الشيطانية بكل مدلولاتها الاعتقادية والتصورية. فالقاتل في نظره «شيطان» رجيم ولفظة «شيطان» لها اكثر من دلالة أجملها الشاعر في ما ليس ببشر:



فالشيطان كما هو معلوم له اكثر من حيز لعل اسوأه حيز الخطيئة الذي يرتبط في الذاكرة الجماعية بصور الغدر والخديعة والشرور والآثام. كما أن الله تعالى جعله على رأس شجرة الزقوم «طلعها كأنه رؤوس الشياطين» اما التشبيه فقد اورده الشاعر في البيت العاشر بحيث نلاحظ على العكس من السابق غياب المشبه مع حضور المشبه به «عاقر الناقة» وأداة التشبيه «الكاف» وفيه يشبه الشاعر القاتل ابن ملجم بعاقر ناقة النبي صالح- كما أشرنا الى ذلك- ودلالة هذا التشبيه هي قمة الاجرام والاعتداء.

وفي البيت الخامس عشر تصادفنا جملة ايحائية: «اورثته لظى» تحيل القارئ إلى ميراث الغضب المتمثل في المصير الجهنمي والخلود الأزلي في نار جهنم وكأنما هي الضريبة التي لابد أن يدفعها القاتل عن جريمته النكراء التي إدمت قلوب المسلمين وأفضت بهم الى التفرقة والانقسام. فكان جزاؤه جزاء شيطان أثيم امتدت يده النجسة الى عصب الاسلام وقلب المسلمين «علي بن ابي طالب».

ايقاع النص:

ان الامتاع الموسيقي مرتبط اساسا بالاشباع النفسي والنصي للسامع. وما تأكيد القدامى عنصري الوزن والقافية كشرطين اساسين لبلوغ اقصى درجات المتعة والارتواء الا دلالة على البعد الجمالي لهاجس القول الشعري. الا ان استناد القراءة المعاصرة الى هذين العنصرين لاستكشاف جوهرية هذه المتعة قد يوقعها في مغالطة مع موقفها منها لأنها لا تستند الى المنجز والجاهز، ولا تعتمد على المستهلك وانما هي نزوع الى كشف ما لم يكتشف، ومعرفة ما لم يعرف، هي باختصار التفكير فيما لم يفكر فيه. ولكن هذا التفكير بدوره يستند الى أدواته التي لا ترغب ابدا في ان تكون البديل لمعيارية سابقة. وانما هي اقتراح خاضع للاحتمال والتأويل الذي هو جوهر القراءة السيميائية التي أفرزت نوعا جديدا من التواصل «قارىء–نص» لاستنطاق هذا الاخير وتقويله. فهناك في كل نص ايقاعات داخلية تفجر المكبوت النصي- بوعي او بلا وعي- بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالية وابعاد جمالية من حيث وظيفة الاثارة. وانفتاح النصوص الشعرية بوجه الخصوص على مثل هذه الفضاءات دليل على انسجام هذه الايقاعات وتداعيات الدفقة الايقاعية تلو الاخرى عبر نسيج النص الموسيقي. الا ان نص ابن حماد- كونه يدخل في مفكرة الشعر العربي القديم الذي يخضع للهندسة المعمارية في بنائها العمودي -يجعلنا نقف امام ظاهرة الوزن والقافية باعتبارهما من مكونات الخطاب الشعري.

الوزن:

القصيدة من بحر البسيط وهو من حيث الاهمية العروضية يأتي في الرتبة الثانية بعد الطويل وأما تفعيلاته فهي: «مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن» مع اتفاق العروضيين على التزام التفعيلة الاخيرة لحالة واحدة تأتي في صورتين: الأولى «فعِلن» والثاني «فعْلن» وهي الصورة التي اختارها الشاعر نظرا لتوافق بنيتها مع المعنى المراد ايصاله او خدمة الغرض، أو لتفاعل الشاعر مع اختياره هذا وربما لتمكنه من هذا البحر والانسجام معه وسهولة النظم فيه. وقد وردت جميع جوازات بحر البسيط «متفعلن، فاعل،فعلن، فعلن» ولعل هذا التنوع العروضي ما هو الا امتداد لتنوع العلاقات النصية في تشاكلها وتقابلها.

الايقاع الخارجي:

يبدو أن اختيار الشاعر حرف النون لروي قافيته لم يأت صدفة وليس مجرد محاكاة شكلية لنونية «عمران بن حطان» التي مدح فيها ابن ملجم قاتل علي ، ولكن هذا التخير يعود لأسباب قد يكون من أهمها الشحنة النغمية التي يفرزها هذا الحرف، ووقعه في الأنفس وقدرته على تحريك العواطف واثارة المشاعر.

الايقاع الداخلي:

ونقصد به مجموع العلائق فيما ما بين الوزن والشحنات الايقاعية في دفقاتها الشعورية وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة ، ومن ثم ، ينبغي النظر الى الموسيقى الداخلية على انها وليدة الدفقة في احاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث والربط بينه وبين متباعداته في ادراك الشاعر.

واذا كانت موسيقى الشعر في تفعيلة الفراهيدي تسير ضمن

ايقاع سيمتري يبعث على المتعة في نسقه النغمي لما في ذلك من طواعية للتعبير عن الحياة وواقعها الرتيب. اذا كان الأمر كذلك عند ابن حذام ومن سار في فلكه الى عهد قريب فان استجابة العصر الحديث مال الى رهافة الذوق الخفيف تماشيا مع الاستعداد النفسي لروح العصر في ماديته وقلقه وحمله شعار الحريات ناهيك عن سرعته المذهلة وراء التمظهر الخارجي .

إن النغم الداخلي يأتي في ترنيماته صدى للنفس ويصب اهتمامه على نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل والتأثير وفق مناخ متكامل وتفاعله مع القوى الشعورية في تداخلها مع القوى الحسية:

التماثل الايقاعي

نهاية صدر البيت الثالث (بما)

نهاية الوحدة الايقاعية (ر ما) من «مجترما» البيت الثاني عشر.

نهاية الوحدة الايقاعية (لها) من «قبائلها» البيت التاسع.

نهاية الوحدة الايقاعية (بها) من «يخضبها» البيت الحادي عشر.

نهاية البيت الخامس عشر (بها).

نهاية البيت الخامس (له) .

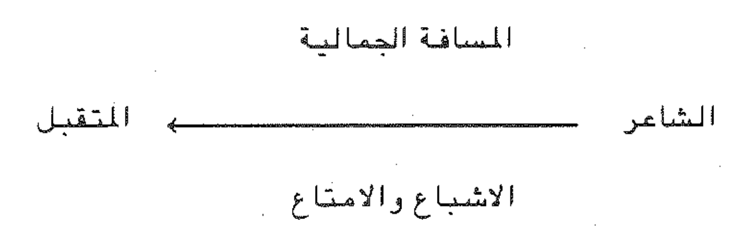
نهاية الوحدة الايقاعية (له) من (تحمله) البيت الثاني عشر.

البعد الجمالي للإيقاع الداخلي:

عبر هذه التماثلات هناك جماليات وقيم فنية وظيفتها التأثير في السامع واشباع حاجته الذوقية. فغاية النص ان تحقق مثل هذه التماثلات التي تشكل لحمته وكونه الايقاعي، واستجلاب المتقبل وامتاعه واسماعه ما في الوجدان.

البعد الدلالي:

ان وظيفة هذه التماثلات لا تقف عند حدود ايصال المرسلة في دفقة نغمية، وتحقيق الاشباع والامتاع الايقاعي،بل يتجاوزها الى امكانية تهيئة المتلقي، فهناك مسافة جمالية بينه وبين الباث ينتظر السامع ان يملأها المبدع . وهكذا نجد ان المتكلم والمتقبل يلتقيان في قلب هذه المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين بحيث تتجلى جماليات الايقاع اكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق الاشباعي.



فليس الايقاع الداخلي تقديم تجزيئات عروضية على الطريقة البنائية في زحافاتها وعللها وانما غايته التعبير عن هواجس الاحساس وعمقه وقد افضى هذا التوحد وهذا التعاطف الوجداني بين الشاعر والحادثة (حادثة اغتيال على بن ابي طالب) الى تلاحم درامي تسبب في اذكائهً مدح الشاعر ابن حطان قاتله (ابن ملجم) وهو الامر الذي اضفى سيولة من الأنغام الايقاعية محملة بكثافة وجدانية.

بالاضافة الى هذا يلاحظ ان النص يزخر بفيض كثيف من المقاطع الطويلة: «غا، كا، لا، ما،يا، ها، طا،نا،وا، با....) وما لها من مصاحبات انفعالية وتأثيرية بحيث يمتد الصوت عبر هذه المقاطع بحمولته الوجدانية وشحنته العاطفية للتعبير عن موقف الشاعر الوجداني التوحدي مع الامام علي.

الهوامش :

1) ولد في تيهرت عاصمة الرستميين سنة 200 هـ. زار المشرق بعد مرحلة تعليمه الأولى حيث واصل طلب العلم ونظم الشعر. وترتبط أخباره بالخليفة المعتصم (218هـ). وفي بغداد إهتم بدراسة الفقه والحديث على يد أعلام عصره في العراق مثل : ابي الحسن البري وأبي حاتم السجستاني وإبن الأعرابي تلميذ الاصمعي. كما استفاد الى جانب ذلك من قربه من أعلام الشعراء مثل أبي تمام ودعبل الخزاعي وعلي بن الجهم. ويبدو أنه لم يغنم كثيرا من مدائحه للخليفة المعتصم، فقد كان منافسوه أقوى منه جناحا، وأشّد مراسا، كما يبدو أنه كان صاحب شخصية معتدلة ومزاج مستقيم لا تصرفه المغريات عمّا استقر في نفسه ووجدانه

2) نقصد بذلك نصرة الخوارج للقاتل وتعظيمه مثلما فعل عمران بن حطان

3) أرسل الله تعالى إلى ثمود أخاهم صالحا -كما جاء في الذكر الحكيم- يهديهم إلى الصراط المستقيم، فآمن المستضعفون واهتدوا وكفر المستكبرون واستهزؤوا وطلبوا منه أن يأتيهم ببرهان، فأرسل الله إليهم الناقة آية وفتنة، وأمرهم ألا يمسوهابسوء، فحز ذلك في نفوس من كفر منهم وخالفوا أمر الله فعقروها، وأرادوا قتل نبيهم «صالح» ولكن حق وعد الله فأصابهم الهلاك. وقد وردت حادثة الناقة في أكثر من سورة في القرآن الكريم

شعرية الأقـلام الغضة *

تم اختيار هذه القصائد على اعتبار أنها أجود ما قيل في تجمع شعراء الجزائر المعاصرة الذي انعقد بوهـران على مدار ثلاثة أيام : 26/25/24 يناير 1993 تحت شعار نحو شعرية مفتوحة و متعددة .

بعيدا عن رومانسية التغني في إشعاعاتها "الجبرانية"، وألوانها الزاهية، ووثبا على "واقعية" محاولة تأكد العالم الخارجي، مرورا بإفرازات هذه الإضاءات نقف عند عالم يرسم باللون الصائت حشرجته، ويومئ بالصمت الغاضب وميضه ليقول "لا" لخلايا الجيف النابضة، عالم يبدأ رحلة جديدة، من على عالم قال كل شيئ على أشلاء أي شيئ في سبيل إرضاء الآخر.

تتوالى الأزمنة وتتبادل "الرسالة" متفاوتين في الرغبة والفعل، الى تحادث الذات مع نفسها وفق ما يبتغيه خطاب القلب الموجه الى القلب، مخترقين الحدود الإقليمية الموجهة لرؤياوية المعرفة "السلطوية" التي كانت سببا في السير قدما نحو معنى الشيئ الى حين أن أطلّ علينا جيل جديد شعاره "إني الى ذات سواكم لأميل" يبحث في معنى الشيئ كممكن وراء المعنى المجازي، متخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، أنه أدب الجيل الحر، لايخضع لقانون قصائد الكلام، بقدر ما ينتمي الى قصيدة الكلمات، من قصائد كانت تحترق في النهار لينخسف منها ماراق وعاق، فتعود بعد ثورة سندبادها الذي تعطلت شحناتة وفي أحشائها ومضات مهشمة مشحونة بأمل يتشظّى برغائب الأحلام فيستدعيها الآتي لتدخل في عالم فعل الفكر، . . . غائرين في ماذا يقال بعد استكناه ما قيل فعلا.

تتشظى هذه الرغائب -بتكسير كل المناهج- في صورة براعم تورق في لحظة سادرة متجاوزين لغة التفكير بالطراز الى النحت في صخرة الصدر التي تشكل مصدر طاقتها وقلقها. انتماؤها المفضل اللون الأبيض، وسندها المرمرم الوعي المشروط ضمن ما يستشرف إشراقاتها، طالما شدت بحبل لم تختره لذاتها، وجدت فيه على مضض، فكان الصراع وكان التداخل، فترويّت المحنة بين الأنا الواقفة والذات الناشئة المتطلعة في "ظاهرة" أبدتها إيماءة الكلمة، فاشتد الصراع، وطال الأمد، ثم تهدأ الأعصاب لأوتار نغمة الشعور باستدعاء العالم

المنشود، يحركها الفزع من إثبات الوجود بكلمات سندبادية خضراء تمد أذرعا الى السماء خوف اليباب، وتلوّح في فراغات الصمت، تمنع عنها التشقق والورم، وتذود عن نفسها بالآهة والألم، ألا ما أضيع صدى الصرخة الوهّاجة بين الـ (لا) والـ(نعم)، بين غصة الصمت والاحتجاج الأخرس، وبين فانتازيا الوهم، وفوضى الأشياء في الكلام.

يورق الجرح، يحمل اسمه من جديد محاولا تحقيق ملكوت الحلم بوصفه المفوض الوحيد لكتابة تئن في ليلها الشتائي المرير، تستوقد كلماتها في جنون يتشظى بلهيب نيران الذوات الذائبات في طي كتمانها المعذب، براعم فطمت عن حساء طفولتها، تغذيها فاجعة العصر ولا عقلانية الحرمان، ولا جدوى من الصراخ، وتسقى من ظمأ القلوب الشاردة في صحراء اليم المغضوب، يتراءى لها في سراب الوهم رذاذ العمر دونما ارتواء، لكنها تسعى على الرغم من بصمات القرار الى رفع المرساة، وبداية الرحلة، على أن العمر لن يكون أطول منها، لكنها بعث لحلم البداية، وبداية لعودة مرافئ الحزن القديمة لتحكي عن مغامراتها السندبادية، وصراع البحر، وطي الريح، ولثم الأنجم الساحرات في سماء الجرح، حاملة لواء فضاء الروح، متخذة من القصيدة فضاء للجرح، والمدار المرير للفرح، المورق في كآبات الزمن الموحش رفقا بانكسارات الذات، وبعثا لكيانها المثقل بالصمت، وزحفا الى غاية برزخ ابن عربي، حيث التوحد بطقوسه، والانصهار في دنياه الطفولية، واحتفاء بفاكهة القلب المفعم بالنور وبالأشعة.

توحدهم أيقونة الكلمة في زمن اشتدت فيه الخلافات، فكان -على هذا الجيل المنبعث- اختراق الماضوية، وشق زَرَب الواحدية مع إقامة جسر بين الأصالة وتحديث الحداثة، أو ما يمكن أن نطلق عليها بالمعاصرة الفعلية،ولعل هاجسها الملتهب هو تأكيد الدور الحضاري، وسن عزيمة التضحية للجيل الآتي.

لنا في شعرية الجيل الجديد ما يبرهن على البنية العميقة للتغير بالسؤال، وما يعيد الصلة بين الناص وإفرازاته من خلال التأسيس

المغاير في توقيعاتهم، وقد تضمنت فاعليتهم الشعرية جرأة التمرد على "الواجهة" جاذبية اهتمامهم: التعبير عن ذات الأنا في سبيل دفع نبض الواعية الجماعية، في تناميها مع توالي المتغيرات الحضارية، في سرعتها الزمنية، وهو ما تبديه القصائد الماثلة في هذه الدراسة، وما تتفجر به.

تتجه دراستنا ضمن هذه الرحلة في اتجاه مغاير للمألوف، والمتعارف عليه في حقول انشغالاتنا من حيث الاهتمام بالشعراء البارزين، وتقديم وجهات نظراتهم من خلال توقيعاتهم، من ذلك أجدني أحاول في هذه الوقفة استقراء أدب الجيل الجديد، ومحاولة معرفة أبعاد رؤيته للحياة وتمرده عليها، ومن هنا كان لزاما اتخاذ الحيطة والحذر في اطلاق الأحكام التي تكاد تنعدم في هذه الدراسة، ذلك أن النص في منظورنا إطلالة على ولادة لنص متعاقب،أضف الى ذلك أن هذه الرحلة لا تقف عند الاكتفاء بظاهر النص، كما لا تزعم في قراءتها بأحادية التصور أو الإحاطة بكل ما تحتويه جمالية شفرات الملفوظ الإشاري،بقدر ما تسعى الى جمع المتباعد من الرؤى لإبراز السياق الدلالي القائم على بنية الكلمة الشاعرية التي تسمها جمالية التوظيف في شتى مستوياتها، وعند بعض من عناصرها.

لعل السند الوحيد المعتمد في هذه المجموعة المختارة هو احتلال بعد اللامحور، متخذة في بعدها هذا هاجس الوطنية الذي رافق رؤى هذه الإبداعات برمتها، ومن ثم كان بمثابة المحرك الفعال للمشاعر بوصفه الرحم الذي تتشكل في باطنه النواة الأولى للفرح حين تلامس الشمس قلوبنا، وحين يشتهينا زمان يطرّزنا باللآلئ والماس، ويزرعنا بالليمون والأقحوان، وقد يصير مأتما للجراح حين تسيّجه الرصاصات والخناجر، ويصبح مطية لكل خائن، ومأمنا للصوص، ومسرحا للخيانات.

تتنوع المشاهد في هذه المختارات بين مشهد للغياب والسراب، وآخر للأحلام والآمال العذاب، وآخر للصمت والنحيب، وهي مشاهد

مصبوغة بالأسود، والرمادي، والفحمي، والسندياني، ونادرا ما يتراءى لك فيها اخضرار يبشر بربيع الوطن الآتي.

لعل اشتراك هذه الإبداعات في هاجس موحد يعود لحس الفجيعة وفظاعة الواقع الموبوء، وعظمة الأزمة التي امتد لهيبها، فالشاعر إما مخمورا بكأسه، وإما محتميا بظل امرأة، وإما هاربا الى فوضاه، أو الى جحيم عراه يستوقف الذكرى، ويسترجع أيام الطفولة بحيث يستأنس بمداعبات ظلالها والاستغراق في حلاوة أيامها.

ولكن الهروب ليس حلا، فمن العبث أن تظل في غربة تنفي بها ذاتك عن وجودك الفعلي في واقع أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه مشوش ومضطرب وغريب. تعكس هذه الرؤى رفض الذات لواقع نفعي، مادي، يغرق في العفن حدّ الثمالة، وهروبها الى عالم يوتوبي فاضل يعبق بالفرح بكلمات ثائرة وحالمة تتوخى تفجير الصمت المطبق، وتكسير جرار الأمس.

من الصورة الى السمة:

إن الوظيفة البناءة في فهم العمل الأدبي هي إستحضار المتباعد الدلالي فيما يتخذه من مواصفات ممكنة تستجيب في طرحها الإشكالي بتناقضاته وتقابله الى سداد الاتجاه، تبعا لطبيعة روح العصر الذي أصبح يجعل من الأحداث في روياويتها أن تخطط للزحف الحضاري لأنها أصبحت تتيح له في مجال تحركاته فرصة لتحقيق آمال الشخصية بفضل القوى العظمى للإدراك الفكري، وهو ما يجعل من آمالنا هذه تقوّم تقويما نمتحّ منها الحقول المعرفية المتفتحة واللانهائية. والدخول في عالم فكر الفعل الذي يقربنا من تحقيق رغباتنا المتراصة في المثل العليا بين فرضية حرية قيمة الشيء التي نجدها في عالم الوجود الخفي أو في الغاية التي نكتشفها حين إثارة الشعور، وذلك بقصد الوصول الى الفاعلية الهادفة الموجودة في اليوتوبيا "المدينة الفاضلة".

لقد أصبح الفكر البشري في إطلالة هذا القرن يتيح لحركيته أن يتفرد بالنزعة الذاتية في تنظيم عالمه المستقل، ولعل الاستقلالية المقصودة هنا هو توسع النشاط غير المشروط في حدوده اللامتناهية والمرنة لرؤيته المعرفية والسلوكية. ومن هنا سادت السمة الأساسية التي تميز الفكر الإنساني في توجه الممارسة التلقائية ضمن توحدها مع جميع حساسية المناهج، وهو ما يتيح للنص الأدبي -كغيره من المعارف الأخرى- أن يتشعب انطلاقا من فكرة "خلية النص الرحمية".

لذلك فإن هوى حلم الإنسان المعاصر تقمص محاولة الهرب من المشهد الخارجي البهيج، والدخول في عالم ملكوت الفيض الداخلي،الى حيث عالم الممكن في لا محدودية رغباته والتطلع الى ما وراء حدوده المعرفية بتكسير كل المنهجيات في إجراءاتها الرتيبة، والتي كان من شأنها أن غربت كيان الذات المستشرفة على ما تتوق إليه في عالمها المثالي الذي أقصيت منه.

فالنص -في مكوناته- كانت تحكمه روابط سببية وفق نظام اجتماعي ينبغي احترامه، وشئ طبيعي أن يكون التفكير عموما يصب في صيرورة الموضوعات الخارجية في صورتها الشكلية مادام القانون العرفي ثابتا، لذلك كانت حدوده ضاربة في مسار نمط القواعد التقليدية.

غير أن مدلولات واقع سيمياء النص ترفض هذه الرؤية الخارجية بحكم اعتمادها التصور المتحزب للفكر. وهو ما تؤكده بنية تطور الطبيعة البشرية التي خولت للإنسان دوره الفعال في الإبداع الذي يشترط فيه توافر حرية التخيل بالقدر الذي تنتج من خلاله أساليب تتعارض مع السائد المقيد بقانون السبب والنتيجة،لذلك لم يعد للدراسات الأدبية بمفاهيمها القديمة تلك الرؤية المرشدة في صياغة التركيب، فالأمر على هذا النحو أظهر عجزه في حقل المناحي المعرفية التي تأثرت هي الأخرى بالدورات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فهو ما جعل هذه المفاهيم آخذة بالزوال وفي تطور مستمر تبعا

لتعقيدات روح العصر على اعتبار أن المجتمع اليوم كيان متشابك العلاقات ومتداخل الأجزاء، ولعل هذا ما جعل نسيج المجتمعات الحديثة تفقد الروابط والقيم الانضباطية وحتى مركز الجماعة الذي كان يسير الضمير الجمعي لم يعد له ذلك التوجه الرقيب على سلوكات الناس في واقعنا المعاصر، وهو الأمر الذي أدى الى تنوع في العضوية التي ينتمي إليها كل فرد تبعا للتغيرات الطارئة على المجتمعات.

لذلك تزايدت حرية الإنسان من خلال إثبات شخصيته التي كانت في يوم ما تسير نحو ضغط معين، وفي ذلك انعكاس لطبيعة الرؤية الموضوعية في الشؤون الفكرية التي تحدد البناء التصوري في خيالات الناس المرتبطة أساسا -في افتراضاتنا على الأقل- بالمعرفة السوقية التي تتخذ عنوانا لها تباعا في المعرفة الفكرية،ولكن فوق ذلك كله فإن استرداد المسؤولية على عاتق الفرد لتحديد شخصيته قائمة على الأخذ بالمنافسة التي تؤهل صاحبها في استخدامها الى التعامل مع مقاييس حرة جديدة في كل مرة تتناسب واختياراته في أوسع مجالاتها.

ضمن هذا الإطار، ومن هذا التوجه يمكن اعتبار السمة في صورتها السيميائية التي نطرحها بديلا للصورة على أنها أداة متحررة في حركة تفاعلها مع النص الأدبي بفعل تمركزها على معطى الظاهر والباطن، من حيث كونها تشغل كل فضاءات النص الحاصل وإعادة بنائه وفق ما يرتبط بفاعلية الاستنباط الذي يعتمد على واقع القراءة في إجراءاتها غير المشروطة للفهم التأويلي، ومن هنا يمكن اعتبار "القصيدة السمة" أنها لا تملك الصفة المطلقة في أدواتها الإجرائية لتأكيد الغاية،أو إظهار الحقيقة التي يبرزها النص في معطاه الخارجي، وإنما ابتعادها عن المعنى المطابق صفة مميزة لها، سواء تعلق الأمر بمظاهرها الدلالية، أو بخططاتها البيانية ضمن علاقات تجمع بعضها ببعض وحدات متمايزة مستقلة.

فإذا أضفنا الى ذلك أن الحلم المشرئب لكل فنان يعد صورة يانعة

في حقل خواطر الذهنية الإبداعية في مراهناتها على استشراف المستقبل فمن باب أولى أن تكون الدراسات النقدية فاتحة على الفرضيات، على اعتبار أن كل فرضية احتمالية نزعة لوجود الذات، أو للتعبير عن الذات، ومن هنا تتعزز فكرة القصيدة السمة من حيث كونها تستند الى مبادئ فض التجربة الذاتية في واقعها الافتراضي، وفي ملابساتها التي تكتنفها، لذلك تستأهل الفحص الدقيق للتصورات المرتقبة.

وهذا يجعل من الميسور التسليم بأن الأمر على هذا النحو إنما يدفعنا الى ترجيح استعمال مصطلح السمة بديلا للصورة ظنا منا أن النص بدأ ينحو في اتجاه اللامحور، أو قل في ذلك أنه وُجه توجها حرا على غير الوجهة القصدية التي وسمته عبر مراحل تطوره.

ومن هنا فالمبدأ الذي بمقتضاه تلوح القصيدة السمة أنها تتوازى مع القصيدة الصورة في توافقها الخفي بين ظاهر الشيئ وشعور الفنان، غير أن القصيدة الصورة تتعامل مع المجاز من حيث كونه مجموعة علائق توجه الأخيلة الشعورية بفضل قوة إدراك الرؤية المتغدية من المناحي العاطفية التي يجلوها تأمل الفنان، بينما الأمر يختلف نسبيا مع القصيدة السمة التي تتجاوز حدود التصور الخيالي في قوته الإدراكية الى سياقات بصفتها علامات في آلية نزوات لا واعية . . . تفسر كون النص ممارسة متغايرة جذريا مع كل ما سبقها، وكل ما سوف يلحق بها، إنه اختزال جمالي لنزوات بيولوجية أو بيو -كيميائية، وممارسة ثورية تكسر القواسم التي تساوم عليها السلطة السياسية أي اللغة.

كل هذه المنظومة من التضادات تتعلق بهاجس تجاوز البنية الرمزية (اللغة، الشفرة، الشرائع) عبر سياقات معقدة، ونفي منهجي قادر على تأمين احتمالات لحرية الكاتب أو القارئ(1)

وهنا ينبغي أن نبذل كل ما في وسعنا لتوظيف مؤهلاتنا

وخبراتنا الثقافية في تلقيحاتها المتساوقة حتى نقترب من ذات مستوى المبدع المفتت للانفعالات الباطنية التي تغيب عن تصوراتنا نحن في كيفياتها المعرفية.

ومن ثمة فإن استعمال السمة في استخراج ملامح الرؤية الشعرية لا تبرهن بأدواتها الإجرائية -المستخدمة في تحليل النص- على استدعاء النتيجة أو الاحتكام الى الرأي الفصل، بقدر ما توضح سبل الملابسات وطرح إشكالات ضمن طرائق معرفية متداخلة وفق ما يسطره منهجها الحر للتوغل في البنيات الإشارية للمكونات الحضارية، ووفق ما يرتبط بعلامات النص، وشفراته المفتوحة في اسقاطاته المتعددة، ومن هنا يكون التركيز "على صوغ علم علامات تحليلي، أو التحليل الدلالي (SEMANALYSE) الذي لا يتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة،إنما يتوكأ على معطيات تستقيها من علم النفس التحليلي والرياضات، ومجمل المفاهيم الضرورية للقبض على النص كممارسة ذات تعبيرية هادفة" (2). لذلك ليس من غرض سيميائية النص الأدبي الانشغال بمعرفة الحقيقة أو الاحتفاظ بالمرجعية، وإنما تكسير المنهجيات واعتماد الرغبة في نشوة التقبل من الشروط الضرورية لاستكشاف المفاهيم الجمالية، على اعتبار أن هذه المفاهيم الجمالية تسير في خطوط متوازية في تعاملها مع القصيدة السمة، وليس بالضرورة أن تكون متقاربة أو متساوية الفهم، بقدر ما ينبغي أن تكون صورة الفهم الجمالي في مضمونها الدلالي قائمة على الذائقة اللامتناهية بالدخول في نص لاحق مفتوح،ومن ثمة يمكن اعتبار القصيدة السمة أنها تحاول التسلط على المعنى من حيث هو في جميع مجالاته، التشاكلي، والتبايني، والإنزياحي، والتقايني(2) والرمزي، أو نحو ذلك من المصطلحات التي تأخذ حيزها في القصيدة.

بنية التشابه الرؤيوي.

-الحس الدرامي:

مما لاشك فيه أن التعبير الدرامي يعد من أعظم الأشكال التصويرية، انطباقا للمضامين الحيانية التي عبرت عنها تصورات الإنسان وحدوسه، فهي بلا أدنى ريب أحد أهم شروط البقاء والخلود والامتداد والشمول، وليس ادل على ذلك من الروائع العالمية الخالدة التي تجاوزت مواطنها وما تزال تستهوي رغائبنا لما نجده فيها من جملات خالدة بعمق دلالاتها، وفيض معانيها، على اعتبار أنها جاءت لتصوير حس الفجيعة والمحتوى المأساوي لجدلية الذات في صراعها المحتوم مع الكون، وتعبيرا عن صرخة القلب، وأنة الروح، في مواجهة مشكلاتها المصيرية، وقلقها الوجودي في ثنائية تقابلية تتأرجح بين الطموح والانكسار، ذلك أن هذه الأقلام الفضة التي نحن بصدد البحث في نتاجها كثيرا ما تجد عالمها الأمثل في الآمال الاستشرافية، تستحضرها من خلال تجاربها القائمة على الصراع الدرامي المتمحور حول "الإنسان والزمان" وهو الأمر الذي يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات في القصيدة الشعرية الواحدة (3) لذلك توافرت كل صيغ البناء الدرامي عند شعرائنا المعاصرين. ولعل النص الشعري المؤسس على الحركة الدرامية ليس إلا قراءة في المعنى والمغزى الكوني الذي يفكر بالحياة، وليس من أجلها، بالإضافة الى أن البنية الدرامية للنص تكشف عن جوهر هذه الحياة، وتفجر مكبوتاته الجمالية في رؤياويتها وفق ما تمليه الذاكرة المكانية والخيالية للمبدع، ومايستفيض به الواقع من إمكانات وتناقضات تعمل المخيلة الإبداعية على ضبطها وتنسيقها بما يتلاءم مع رؤيته الشعرية، وضمن ما يمليه عالمه الداخلي بكل ماهو مؤلم بحيث تعيش هذه الذات المحترقة في تجربة شعورية تتمثل في العملية الدرامية نفسها، أي في الوصول الى حالة الاقتناع عن طريق "المرور" من أحد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجه آخر. فالواقع أنه ليس هناك شعور موحد صرف يعتري الإنسان فلا يجد في نفسه غيره، لأن التجربة علمت الإنسان أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل، ومن ثم يستعصي على الإنسان أن يفكر أو يشعر في اتجاه واحد إذا هو أخلص

للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة (4)

فإذا سلمنا بهذه الحقيقة فإن هذه الذات المبدعة تعيش في صمتها الصارخ ولجة موجها الهادئ؛ نقيض ما في واقعها وعكس ما يحيط بها، فتحاول الانفكاك والانفلات من إسار جحيمها الأرضي أملا بالتحليق في فضاءات أنقى لتجد نفسها في مواجهة مصيرية مع ذاتها ومع الآخرين باستثارة المشاعر.

والملفت للنظر أن هذه الإبداعات تشترك في إدمان الروح على العزلة واللاانتماء، على اعتبار أن هذه الروح المبدعة معتلة بما يجعل منها حرة، ومريضة بما يكفل لها الخلود بحيث تتجلى الهوة عميقة بين إحساسات مرهفة تفرق بفيض عوالمها الشفافة وبين واقع أرضي جحيمي، فتعلن الذات -بوعيها الحاد- انفصالها المؤقت والبحث عن البديل اليوتوبي فالشاعر سعيد هادف يواجه محنة الاغتراب،ووحدة التمزق والضياع المجهول، وهو يحدق في طلاسم الكون ليشهد تفسخ ذاته الهشيمة والممزقة بين فضاء الروح المتكلس:

البحر عمق مالح

وبين دائرة الجسد المفتوح على مجهول مغرٍ

والأفق سؤال الإغواء

ويصل الاغتراب قمته حين تكون الحيرة لفافة تبغ تفجر فيض السؤال:

مزقت وصايا أبي عند النبع

بها أشعلت لفافة تبغ، دخنت الحيرة . . . والحيرة . . .

فالشاعر يدمن السؤال، سؤال البحث عن عالم آخر . . . سؤال الحيرة الأبدية، ومأساة الذات لإخفاقها في تحقيق الوجود المفكر فيه من

خلال الشيئ الذي يثير السؤال، والمبدع في هذه الحالة يعرف مسبقا أنه يواجه صعوبة في تحقيق مبتغاه لأنه لايملك المواصفات الضرورية لإجابة كافية يبرر فيها إثبات ملاحظة الظاهرة بالقدر الذي يتم إرضاؤه معها،وهذا يعني أن الصراع الدرامي يلقي بظلاله على الفنان في إدراكه وتأملاته المرتبطة بالفعل الانطولوجي لإدراكه الواقع الذي لايتواءم مع نفسياته. غير أن هذه الرؤية الحدسية تجد نفسها في مواجهة الديمومة المادية الموبوءة -وهي صورة كثيرا ما يخفق فيها الفنان- ولهذا الإخفاق ما يدعمه في أسباب السأم والقنوط والأسى في الواقع المحسوس وفي ما يحيط بالشاعر -والفنان على وجه العموم . . . في بواعث الألم والتفسخ والانكسار والتفتت، وضمن هذا المناخ المشحون بالانحراف يجد الشاعر سعيد هادف نفسه إزاء معادلة فاضية "صفرية" وهو في ذلك لاينتهي به الأمر إلى اللاجدوى لأن في الفجيعة وحدها ندرك كيف نكون، وهي الصيحة التي تنتشل الذات المخمورة من وكرها الخامر على حد قوله:

بايع يتمك وتسلق منفاك
مزق ظلك . . لاتقرأ امداحك للفجر

فالجملة الشعرية الأولى هي تفجير الكينونة بوصفها تمثل صورة العمق الآخر للأبعاد التأويلية الينبوعية، والأزلية للفعل في تداخله مع الشيئ، والتقاط لوعي الذات التي لاتراهن على الاندماج وإنما تنحت بإرادتها صنع الوجود انطلاقا من اللانتماء الذي يتجسد في يتم هذه الذات ونفيها وتشردها داخل أرخبيل الجزر المنفية، لكنه وعي سلبي يتحول لدى الشاعر سعيد هادف إلى فشل رهيب حين يتم التماس مع الانهيار الفعلي في قوله

حين لمست حاشية الانهيار تنهد في جسدي وطن
فاشتهيت نبيذا لأفقأ كأس الفجيعة.

وهي السمة التي يتكشف فيها الواقع التعس عن عراه في اللحظة

التي تفقد فيها الذات القدرة على المواجهة . . . مواجهة المشكلة الأساسية التي تؤرق الوجود الإنساني لأن السؤال في هذا الأمر يقتضي السؤال عن طبيعة الوجود، وهو ماحاول تجسيده سعيد هادف حين اعتبر أنه ليس من الشجاعة ما يكفل لهذه الذات الصمود لانتشال جثة الوطن من طوفان الهلاك حيث لاتملك إلا أن تشتهي نبيذا لدّرء الخطر أمام وجود الموجود في سبيل سعي التغير الطموح على حد ماتجده في "الأنا"أتصور لنفسي عند "كانت".

وهذا ماتعكسه صورة الكأس التي وظفها الشاعر في احتمالاتها للتخفيف من فجيعته:

لأفقأ كأس الفجيعة

ومن ثمة تكون:

دلالة الكأس
← الهروب من واقع لايملك الشاعر القدرة على مواجهته
← الاستسلام دون مقاومة
← النسيان (نسيان الفاجعة)

فالمدمن عادة مايكون إنسانا فاشلا، أو مصدوما، لذلك يجد فيها الفنان المتعة الأساسية لنزعته "الابيقورية" في مجابهة الحياة، وأكثر من ذلك فهو لايتخذ من معاقرة الخمرة غاية في ذاتها، بل يعتمدها وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها المرء في هذا العصر الموبوء الذي لفظ اخياره، فكان لتخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجسه المرعب ومن رتابة الوضع، لذلك نجد سعيد

هادف كأي شاعر "يعلن ثورته على قهر الزمن الذي يربطه بالواقع، سعيا منه لإخفاء الوجه القبيح للحياة متناسيا واقعه بمن فيه والزمن ومافيه متعلقا بالخمرة بوصفها جسرا يبعده عن مافي الواقع من نشاز، وقبح وزيف،لهذا فإن سعيه في طلب السكر يعد رمزا للهروب من الواقع. وربما كان هذا العامل هو فلسفة كل فنان في ايقاظ أحلامه الدفينة أو هو دلالة تعطيل الوعي وصحو اللاوعي الذي تتم له الصورة الإبداعية.

لقد أدمنت الذات على الحزن حتى أثقلها فانكسرت نفسيا على أشلاء الوطن، هذا العالم السحري الذي يسكننا بشجونه ونعانقه بحرارة أنفاسنا وجراحنا الثكلى حين يصيرنا الزمن أشباحا زاحفة عبر مدائن هذا الكون، هائمة أرواحنا، نبحث عن وطن لايتنهد فيه ليل، ولا يتيه فيه صبح، ولا تأفل فيه شمس نرجو سلاما ونتمنى حبورا،وهو ماحاول الشاعر فني عاشور تجسيده بغية تحقيق مصير الوجود المنشود في شخص البطل "رجل من غبار" الذي كان يشده الحنين الى الوطنية، فيسقط هذا الحلم حين يستطلع البطل غيمة أفكاره ويدوّر كأسه: كان ينظر في كأسه

يقرأ فيه أحزانا قادمة تقلب جغرافية الأرض وتبدد أفراحا كانت آتية تقرع طبولها في زهو ولكن:

موجة الشط كاذبة
والمدى لا يحب العصافير
لم تعد الأرض دائرة
والخطوط استقامت إلى آخر العمر
والقلب أوشك يسقط في المنحنى
شردتني عيون الأحبة
ضيعت عمرا وراء رذاذ الجفون
ولم أكتشف من أنا ! ! . . .

يصل هذا المونولوج بالذات الى أقصى حدود السأم في تلاحمها بين الفكر والضياع، حيث نمت الفكرة وامتزجت بإحساس الشاعر بالأسى والألم وبثقل هم الحياة على نفسه، وعلى الرغم من أن هذه الصورة الشعرية تنتمي الى عالم واقع الشاعر الخاص إلا أنها تحمل بفكرها العاطفي انكسار الحلم أمام هذيان القلب المولع بالبراءة حيث يباغت الفرح المزعوم، وتفتك منه البشارة، ولعل لحظة السقوط الكبرى هي وهم الانتماء وضخامة الحلم.

لاغرو إذن أن تتلون هذه التوقيعات بسحابات من الحزن والحيرة، تستمطرها عذابات الذات الملتاعة بفيض كآباتها عبر يقينها المزمن بلا جدوى الصمت والصراخ لتتسع الهوة وتزداد عمقا بين واقع سوداوي كل مافيه ينبئ بالهلاك، وبين طموح الذات في تطويق أقاصي العالم الأمثل. وهو العالم الذي يرسمه الشاعر أحمد دلباني لنفسه حين يبدو منتشيا في هذا العالم المغرق في أجوائه الصوفية.

أنا نخلة ملتاعة بحنينهــــــا   وعطشى الى تطويق شمس وقبلة

تدحرجت في عتمات عمري فاينعت   كهوف الأسى حتى غزا الدمع خيمتي

أقمت ببيداء العراء فبرحت   بقلبي ينابيع النوى والفجيعــــــة

إن تضخم الذات أمام جسارة الواقع المتصلب أدى الى الصدام المر، مما أضرم لهيب الحزن، ونمو الأسى واعتلال الروح الأسيانة الملغمة بفيض أساها، فلم تكن بها حاجة الى أكثر من الهروب، الى العالم الأمثل [بيداء العراء] حيث التوحد بالجوهري المغدق بالفرح الكوني، وحيث عتمات العمر يفاجئها نور خبيئ فتتكشف الذات عن عراها الموغل في كهوف الأسى، ودهاليز الصمت من خلال حلم الشاعر الذي بدا عليه النزوع بالارتفاع الى عالمه الأمثل المنعدم في دنياه الحقيقية، ولعل ظروف الحياة التي يعيشها الشاعر -في هذا الزمن الموبوء- هي التي هيأت له التأمل في دقائق وجوده تأملا عرفانيا فكان لإسقاط

الذات -حسب النص- تنويعات تلميحية تتضمن تلاشي جوهر الوجود في إشاراته الممزوجة بالألم، ومن ثمة ينبغي الانسحاب من الحياة الى "بيداء العراء" وربما كان في الاندماج مع الصفاء مايتسم به موقف الذات المبدعة في شعورها المتوتر الذي تعبّر من خلاله عن وعيها الاستبطاني في أسلوب تلويحي خوفا من ذكر الأشياء في كينونتها "الظاهرة"، وليس معنى ذلك هروبا من لغة الواقع، ولكنه غالبا مايأتي موقف الشاعر معبرا عن الشيئ بالإدراك الجمالي الذي يبرز فيه مشاعرنا المتوترة في علاقتها بتوتر الوجود،فيلجأ الى مايسمى بالعالم المثالي في جمالياته ذلك أن ا نشقاق الجميل على نفسه في ارتباطه بالحسي، وفي ارتفاعه فوقه، لايعبر عن التوتر الذي يجري خلال وعينا وشعورنا فحسب، وإنما يكشف أيضا . . . الدياليكتيك الذي يجمع بين المتناهي واللامتناهي، بين الفكرة المطلقة وتمثلاتها (5).

إن الهروب الى العالم المثالي ليس قناعا سلبيا -دائما- يختبئ الشاعر وراءه للتعبير عن مواقفه، بقدر ماهو قيمة جمالية تتفاعل في شبكتها الرمزية بين الاندماج النفسي وعالمها الظاهري، ونقل التجربة من فضائها السطحي الى مستوى إنساني جوهري. ولعل "عصافير"

الشاعرة حمر العين تكشف عن دلالات محاور الحركة في عالم هذه الصور التي تتوحد بمأساتها لدرجة الإمحاء، وكأن قدر العصافير ألا تظل طليقة بينما يظل قدر الذات رهين حلم منتظر. والسؤال المحير الذي يتكرر في القصيدة هو دلالة على التيه، وقد يبدو التمسك بالسؤال "أين؟" صيغة احتجاجية، كما قد يكون صورة انهزامية في انهزام الذات مع الواقع، أو لعله رفض عنيد في صيغة بحث انكساري لم يصل بالشاعرة الى "تأييد" أو "تأكيد قيمة معينة" في ظل مجتمع يستبدل فيه اللامنطق بالمنطق،أو ليصبح فيه المنطق صدى ضائعا في يمّ صحراء تتلاطمها أمواج من غبار. إن سؤال الشاعرة هو سؤال في الكون، في الماهية، في الجوهر، إنه سؤال في تحديد جانب من الوجود. أليس في هذا شيئ من العزاء لذات تطير محلقة بجراحاتها وآلامها بحثا عن الخلاص؟ غير أن شعور الذات من حيث كونها آيلة للزوال لم

يفرز إلا ايقاعات بكائية على وتر القلب:

عصافير ي أين؟
رايتها بالأمس تبكي
بلا مقلتين
تضم جناحين منكسرين
وتشدو في صمت شتاء حزين
أغنيتين
لعمر مضى لست أدري كيف وأين
وعمر سيأتي ضريرا بلا مقلتين

في هذه المقطوعة تَمَثُّل لصورة العصافير في سياقها الرمزي تمثلا يعكس صلة بأعماق المشاعر الدفينة التي ترمز الى الحياة والخصب في مدينتها الفاضلة،فكشفت بذلك عن معنى اتصل بمكنون عالمها النفسي الذي أسفر على شدو الحاضر ولكنه شدو "شتاء حزين" إنه ضوء خافت يتراءى كحلم جميل، لكن الغالب في هذه التوقيعة -على الرغم من تسلل أشعة الفرح المتمثل في "الشدو" هو البكائية المزمنة لبعث وطن يبدو مستحيلا، ولعل حس الشعور بالوطنية بدا بشيء من الفتور، ومن ثم أصبح شعار الوطنية المتفاعل مع فعل الذات يعني في ضمير الناس يغلب عليه الانقضاء والجفوة، لذلك تمر الأزمنة من عمر الإنسان بحياة لاحياة فيها ولا (كيف وأين؟) فانسلخ بذلك الزمن من التوحد مع الوطن وهو ماجعل الشاعرة لاتعرف مصيرها كيف مرّ؟ ولاكيف سيأتي بعد أن شعرت بسقوط الحياة في درب "ضرير بلا مقلتين" مما جعل الذات تنشق وتتوزع بين اتجاهين: بين التعلق بالوجود الفعلي في هذا الوطن، وبين العيش خارج الدائرة الزمنية الكرونولوجية:

زمن الذات ← زمن كرونولوجي ـ محدود
← زمن إبداعي ـ مطلق

فإذا كان الزمن الأول عندها يتوزع بين الماضي غير البعيد المتعلق بحاضره الذي يدنو من المستقبل، فإن تجربة الزمن في المطلق لدى الشاعرة يمثل عصب الحس الدرامي، ولعل هذا الإحساس العميق بالعيش خارج دائرة الزمن الكرونولوجي في حقيقة الوجود، -كبقاء متساوق ضمن التعايش مع اللحظات المتزامنة معنا، إنما جاء نتيجة مجابهة الشاعرة عصرا لم تندمج معه اندماج السبب بالمسبب، وهو الأمر الذي أدى بها الى نشدانه البحث عن العصافير الى مملكة جنة عدن من خلال نسخ اشكال الحاضر ظنا منها أنه ليس أمر على الإنسان من أن يرى حياته تنساب رتيبة وهو لايملك أن يستوقف الزمن لحظة، وليس للزمان إلا أن ينفلت من قبضته ويمضي،يقتنص منا اللحظات الجميلة الى أمد مرير:

أعطني الآن سويعات أطلق فيها سراح السنين
فقد صار عمري قضية
أكبر منك ومني
وعادت عصافيري عادت تغني
وتحكي حكايات عمر مضى
بأرض التمني

إن تجلى الحس الدرامي لحساسية الذات المفرطة يتضح من خلال رصد التناقضات النفسية المتداعية عبر هذه التوقيعات التي نستشف من ورائها نزوع الذات إلى الموضوع وكذا مداعبة الموضوع لها في تفاعل بعضها ببعض

الذات ⇄ الموضوع

وفي ذلك محاولة اقتناص المعنى الإستسراري الخفي بشيئ من المراوغة والمداعبة حيث تكمن اللذة أو المتعة النصية والأريحية المفعمة بالنشوة وبفيض من الضياء لما يحمله النص من إيحاءات وتلميحات وما ينطبق عليه من بياضات ينم عن مغامرة مغرية من أجل القبض على المضمر، والوثب على الخفي عن طريق مداعبة اللغة بما في الروح من دعابة، وما في الحس من ذائقة مأساوية، وما ينطبق عليه القلب من شعور.

وبذلك نكون قد وصلنا الى نهاية الحديث عن دراميـة القصيد في تشابهها الرؤيوي الذي يجمع أقلامنا الفضة التي حاولت بجرأتها التلقائية الخوض في عالم التفكير الشعري بالتقاط صور اليأس والقنوط، والتأفف والضجر من خلال الآهات المكروبة المعبرة عن فشلها في وصل الذات المعتلة بكيان الواقع المتصلب، مما دفع بها الى التحليق بعيدا عن واقعها الكابوسي، الى حيث الإشعاع الأزلي . . . إلى حيث النور يشع من مرايا الوهم يدفعها ظمأ ويدعوها سراب فتستبدل الحلم بالواقع في مقايضة فاشلة جردت وعي الذات من التعايش مع الواقع الذي يصنع نسيج الحياة المتفاعلة.

يوتوبيا* الحلم الأزلي:

إن الشعور بالغربة والنفي في واقع أرضي،ندينه ونرفضه بشدة، والرغبة في احتضان عالم مثالي نتوق إليه ولا نبلغه، ومن ثمة يبقى الصراع قائما بين الوجود المادي ومعرفة هذا الوجود، أو الوعي به، فنحن نشعر بأن وجودنا هو حزمة من الإمكانيات التي تلتمس التحقق، أو مجموعة من القوى الضمنية التي لابد لنا من تحويلها إلى وقائع فعلية، ولعل هذا هو السبب في أن الحياة الشخصية كثيرا ما تبدو لنا بمثابة "فاعلية" متحدة مع النشاط الخاص الذي تمارسه، وكأن الذات نفسها هي مجرد "حرية" وفي هذه الحالة لايكون الجسم

سوى الأداة التي تسمح للذات بتحقيق نفسها بوصفها "روحا" وأن التجربة نفسها لتظهرنا على أن الوجود البشري لايكاد يشعر بلذة حقيقة، اللهم إلا حين يمارس نشاطه الذاتي، لأنه يشعر عندئذ بقدرته، مكتشفا حريته من خلال ممارسته الفعلية لنشاطه الخاص (6) وعلى هذا السياق يمكن إعتبار حياة المرء سلسلة من الاختيارات ينبغي له أن يحققها، إلا أن عالمه المتشابك يمنحه سلسلة من مخاوف مستمرة وعوائق مفروضة تحمل أحداثا عارضة غالبا ما تفرز الشرخ والتشقق في الذات فتمضي ممزقة بين هذين العالمين.

ولعل حدة الصراع المتنامي واللامتناهي هو مايحدث الهزة العميقة في الذات المبدعة بوصفها الأكثر حساسية، والأقرب الى حس الفجيعة في قطبها السلبي لذلك نجدها تعلو على الحقائق الثابتة لاقتحام عالم المثل في مجابهة الواقع المزيف والهروب إلى نشد ان الحلم الفاضل، عله يظفر بشيئ ذي بال في حريته الإبداعية التي تأتي انعكاسا لهذا الصراع في صورته الإنسانية وجوهره النبيل، وهو الإيحاء الذاتي للعملية الإسقاطية كما ستوضحه المقطوعات الشعرية تباعا.

إن هذا التفسخ في العالم الأرضي من التوجس والارتياب، وماينتابه من مخاطر ميتافيزقية، أن يقابل في حلم الفنان عالم مطلق بوصفه المجال الخصب لتفجير المكبوت النفسي والإبداعي، والملاذ الجمالي للمعطى الروحي، والجوهر الروحاني للإيقاع الكوني، وآية ذلك أن امتزجت رؤى هؤلاء المبدعين في الصعود إلى الفردوس المنشود عن طريق الهبوط الى أعماق الذات المشحونة بفيض عذاباتها في تعاملها مع العالم الخارجي بوصفه "اللاشيئ" أو باعتباره العقاب الذي لابد منه. فكان لجوؤهم الى الحلم . . . إلى الخمرة . . . . إلى النشوة والسكر، حيث الموت في النسيان، أو نسيان لموت مؤقت.

لكل يوتوبياه المنشودة لتحقيق ماهية الذات وتأكيد هويتها ولكل معطياته التي يتحدى بها عوائق الحدود، وهي الصورة التي تنبع من

جوانب شتى، الأكثر عمقا لتجارب هؤلاء الشعراء وحيواتهم:
فهي عند دلباني حقول من الضوء:

- حبيبي حقول الضوء حين تجلت
- ويجري دمي شلال عطر وخمرة

بينماهي عند حمر العين. شرفات أحلام.
أعطني بعض السويعات أطلق فيها سراح عصافير قلبي

تغني بقرب نوافذ قلبك
تحط على شرفاتك

وهو مانجده عند فني عاشور:

كان يأتي الى حينايزرع الحلم في الشرفات ويمضي . . .
وفي إثره يطلع الجلّنار

بينما هي عند سعيد هادف "امرأة من نبيذ":

في هامش النص امرأة من نبيذ نشيدي
سأسقيك خمر الجزيرة
علّ الرمال تؤرخني

إنه التمرغ، ممارسة لفعل مجاني في أرض التمني حيث تركض أفراس الفرح دون كلل، وترقص الحوريات المنتشيات عبر رحلة طللية مفعمة بالحنين، الغالب فيها هو الأسى الماضوي المتصاعد إلى فضاء مستقبلي متعاقب. ولعل الكينونة في "الماقبل" والمتجسدة في زمن الفعل الماضي المهين نجدها ماثلة في معظم هذه المختارات، فهي عند "فني عاشور":

كان يأتي الى حينا
يزرع الحلم في الشرفات ويمضي

وعند أحمد دلباني:

أحدث عن شمس تحط على يدي
وترعى قطيع النزق في نهر صبوتي

وعند حمر العين:

وعادت عصافيري عادت تغني
وتحكي حكايات عمر مضى
بأرض التمني

لعل هذه الماضوية المسيطرة ماهي إلا ذلك الزمن الخرافي الذي يمتد إلى عوالم سحيقة. فحضور الماضي في هذه الإبداعات ليس حضورا كلايسكيا أو حكائيا، وإنما هو حضور مجازي، إنه الماضي الأسطوري بوصفه ذاكرة ميتولوجية للامعقول.

فالفعل عند الشاعرة حمر العين فعل تذكر -فعل مضارع لزمن ماض- والنص بأكمله تذكار الماضي المتخيل المجازي والذي هو امتداد لمستقبل قد يكون أكثر إشراقا. لأن الشاعرة في النهاية تلقي بالوهم الجميل ولا تنكره. تنفصل عنه فيما تتحد به باحتضان حاضرها المفعم بحرارة الحضور لتستفيق من غيابها المخمور في مواجهة مصيرية مع دراما الحياة في واقعها المزمن والتي تلامس الوجود من خلال اللاتطابق الذي يشعر به كل فرد إزاء معميات مسرح الأحداث المتشابكة في إشكالاتها المتداخلة والمعقدة في الآن ذاته، لذلك نجد المرء في كل مواقفه ميال الى الاندفاع نحو المستقبل، وليس ذلك سوى مجرد تعبير عن نزوعنا نحو القيم، من أجل العمل على إثراء حياتنا، وتوسيع رقعة واقعنا. وليس موقف الإنسان من المستقبل هو موقف الموجود الخائف الذي يستشعر بإزائه شتى مشاعر القلق الغامض

فحسب، بل هو موقف الموجود المتوقع الذي يلتمس من المستقبل تحقيق آماله وأغراضه أيضا، ومعنى هذا أن لكل منا مثلا أعلى يعمل على بلوغه (7) لذلك نجد الشاعر المعاصر يلقي بثقله على الواقع ستار اللامنطق، وآية ذلك أن اللامعقول هو السائد في نظره، ومن ثم نجده يتوزع بين "الحاصل" ومالم يعد بعد حاصلا، على أن يتطابق مع ذاته التي يريد لها أن تتحقق فيما يتفق مع النزوع الاخلاقي المرجو، ولعل هذا ماعبرت عنه الشاعرة حين صورت الذات قائمة بين فجيعتين: إما أن تبقى أسيرة الحلم اليوتوبي، وإما أن تفك إسارها منه:

أحبها لكنني
سأطلق سراحها
على الرغم مني
وأبكي عليها، وأبكي علي

فالجملة الشعرية الأولى هي عبارة عن إيقاع يتفجر في فعل "أحبها" التي تعبر عن مكبوت ما ليس هو المقصود أو المشار إليه على الرغم من محتواها النفسي المشحون بكثافة وجدانية، عاطفية. فهي ليست تعبيرا عن شيئ غائب، وإنما هي الشيئ الغائب والمفقود، لذلك صار البحث عنه مجازفة ترك ماهو موجود فعلا. فنغمة: "لكنني" ليست جوابا لشرط وليست تبديدا لفعل الحب، ولكنها امتداد له ولذلك -أيضا- كان يجب أن يحدث الانفصال: "سأطلق سراحها" :

أطلق فيها سراحي
أحرر فيها جراحي
وفي الصبح أصحو
ويصحو بقربي نواحي

فتحرير العصافير هنا هو تحرير الذات من إسار التشهي الطفولي، وكأن الشاعرة -هنا- في معتقل الذكرى تعاني الألم وتكابد مرارة الاختناق بداء الصمت والسكون القاتل وتفضل مواجهة الموت

على أن تبقى أسيرة الجنة:

أحرر فيها جراحي

فهي تريد أن يتوج هذا الجرح بانبلاج فجر يعبق بأريجه في معالم الفضاء المنشود ضمن إشراقة صبح منتظر على أشلاء حلم كاذب لكنه لذيذ.

فالصحوة التي امتزجت بنواح كانت ضرورية لتحقيق العودة اللامشروطة في تكافؤ الذات مع المثل الأعلى الذي يصعب تحقيقه فنضطر الى البحث عنه في اليوتوبيا الوهمية "في أرض التمني":

وعادت عصافيري عادت تغني
وتحكي حكايات عمر مضى
بأرض التمني

هنا تعود الذات محملة بسعادة جوانية مكللة بأعباق الفرح وبتفتح إشراقة جديدة تنم عن ولادة روحية يندمج فيها الشاعر فيزداد اتحادا بينه وبين فضائه المنشود. وربما ثملت هذه فعادت تترنح من رحلتها السندبادية، ولكنه إشباع وهمي أسطوري، لعله البديل للعراء، والخواء، والجدب الموجود في الواقع.

ومن المؤكد أن الذات المبدعة لاتبتلع غصتها وتنام ثم تصحو لتجد ذلك الحلم الجميل قد تبدد، فتتمنى لو أن الصبح لايجيئ أبدا لكنها تظل في توحدها مع أحلامها في انبعاثها وتجددها، تبث الحياة أشجانها وتمدها بشروط الخلود والبقاء وتبادلها أسرار الوجود الكتيمة.

وإذا اتفقنا على أن قوام الفعل الإبداعي هو الوجدان في نزواته التي تستثير القلق فإن مصدر ذلك الرؤيا الذاتية -في إشراقاتها العرفانية - إلى العالم الباطني المعبر عن الوجود الكوني كما تتجسد في العامل الحسي للمبدع بأبعاده المتجلية ووسائله الفنية، المتجسدة

في التعبير الانفعالي لا عن ذات الفنان فحسب بل عن تعبير وجدان الإنسانية(8) في طموحاتها المثلى.

وإذا كان الأمر كذلك في عالم عصافير الشاعرة حمر العين، فإن عالم شرفات الحلم الذي أينعت فيه حدائق الفرح الملونة بقوس قزح عند الشاعرفني عاشور يعمه الإيحاء الملهم بتفتح المشهد على يوتوبيا مراميه الاندفاعية نحو تحقيق ذاته، ويتوجها "الجلّنار" في مهرجان أقحواني، حيث ينحت الماضي في الذاكرة طقوسه شبه الخفية في شرايين النص، فالفعل "كان" في:

كان يأتي الى حينا

دلالة على خواء الحاضر وجدبه، ومرارته وبؤسه، مقابل حرارة الماضي المعشوشب، والخصب، الذي تحول الى طلل يملأ حيز الخواء النفسي لدى الشاعر، كما يعبر عن رغبة في الارتواء والتطلع وأملا في بعث الواقع من جديد:

كان ← التذكر ← مدلول الفعل (SIGNIFIANT) المعول عليه أو المقصود
وهوا ستحضار المتصور
الذهني الغائب لمدلول
«زمن الخصوبة»

كان ← التذكر ← دلالة الفعل (SIGNIFICATION) ← ماكان ينبغي أن يكون عليه الواقع

كان يأتي الى حينا
يزرع الحلم في الشرفات ويمضي
وفي إثره يطلع الجلّنار

فالزمن في الفعل "كان" ذو بعدين:

الماضي القريب: الأمل المورق الذي تراءى جميلا للجيل الصاعد

كان

المستقبل: الأفق المفتوح على شرفات الحلم اليوتوبي

في البعد الأول: دلالة الفعل مادية، ووظيفته تؤدي المعنى المباشر.

في البعد الثاني: دلالة الفعل مجازية ووظيفته تهريب معنى المعنى وإخفاؤه.ففي البعد الأول لايوجد إلا الماضي وحسب، بينما في البعد الثاني يتجسد الفعل الأسطوري في البعث، بعث يوتوبيا الوطن في ميلادها الثوري الغضوب.

مما لاشك فيه أن الماضي هو قطعة من قلوبنا، وبرهة من تفكيرنا، وتذكار لأيام طفولتنا، والفن هو وحده القادر على هدمه وإعادة بنائه وإدراك أسطوريته، وبعثها، لذلك كان زمن الفعل "التذكاري" عند الشاعر "أحمد دلباني" من مملكة فلك الماضي. وعلى الرغم من توظيف المضارع إلا أن قرينته جاءت للدلالة على مخاطبة الماضي:

أحدث عن شمس تحط على يدي وترعى قطيع النّزق في نهر صبوتي

إنه الحنين الى عالم مضيئ، يغدق بانهار من الضوء، والنور، والدفء والأشعة، والحنو، والتوهج. وللشمس أكثر من دلالة متيولوجية وطوباوية حيث تبدو الشمس بنظائرها المقدسة في الديانات القديمة، غير أن الشاعر هنا يحدثنا عن الشمس موظفا لها دلالة جنة أحلامه في صورتها المشعة البراقة التي تظهر وتغيب وكأن الشمس في سياق تأويلها إنماهي المثال للإشراقة الطموحة وبعث الحياة الخصبة أو رغبة في إطفاء لهيب الحسرة في قلبه،ذلك أن

يوتوبيا الشاعر -أيضا- ذات مستويات في إطارها الدلالي فهي إما "جزيرة" و "حقول من الضوء" وإما "شموس" يطوقها وإما "أزهار عشق" تنمو في حدائق قلبية ونجوم تستلذ النوم في رحابه:

أحدث عن نوار عشق يذيعني   وعن نجمة تغفو بأرض حديقتي

إن هذا التوحد مع النور في مختلف أشكاله هو خلاص الشاعر ومهربه الوحيد لمغترب تلفه سوداوية العالم الخارجي وضبابية العالم الداخلي متخذا من الطبيعة سمة لإضرام لهيب شوقه ولواعج حبه للأمل المنشود

فليس غريبا -إذن- أن تتشرب هذه الروح الشفافة من ينابيع الفرح العارم، والمغدق بالجوهر الإنساني الذي رافق الإنسان منذ ولادته ليصبح ملاذه الوحيد لحظة يكون فيها التصالح مع الأشياء والوجود مستحيلا، وليس هذا التدفق إلا صورة لنزيف الروح الموغل في سكينته الغائرة في ينابيع شرايينه، لكن المبدع في توحده بيوتوبياه إنما يعصف بعالم لايسعه ليظل الوطن ذلك الفردوس الذي ينبغي أن نموت من أجله.

يشكل موضوع المرأة في صورتها القديمة سر الخصوبة في الأرض لذلك ألهت الأرض بوصفها أما، ورمز لها في الديانات القديمة بآلهات أمهات، وفي هذا الشأن أظهر الشعر العربي رمز المرأة بشتى أنواع الدلالات، بما فيها صورة طقوس الدين البدائي القديم، فترسبت في لاوعي العربي -على وجه الخصوص- هذه الصورة التي تحولت تباعا الى قوالب وتقاليد فنية، قد تخالف أحيانا النماذج القديمة ولكنها في كثرتها تشي بتتبع لهذه النماذج من حيث ظهور الصورة المقدسة للأم -بشكل غير واع- عند حديثهم عن المرأة، إذ أجمعوا لها صفات الخصوبة والأمومة المعبودة التي ارتبطت (9) بسمات مجازية تعبر عن هموم الشاعر النفسية، والمهرب الوحيد الذي يجد فيه خلاصه نتيجة معاناته من الهموم التي تشغل باله وتؤرق وجوده، وهو ماجعل "سعيد هادف"

يسافر الى فردوسه المفقود . . . الى يوتوبياه "تحت رموش امرأة"، إنه السفر في قلب الحياة، حاملا وجعا وجرحا إنسانيين، الأمر الذي أفقد فيه إيمانه بخرافة الرجل العجوز:

تحت رموش امرأة مزقت وصايا أبي

إنه الانفصال عن العالم الأرضي، والاحتفاء بفردوس الأنوثة بوصفها الظل الواقي الذي ننتشي بنسيم عرانا تحت ظلاله، وأفيائه. منذ أمد والأنثى هي الملاذ الأوحد لمن أهلكته الحتوف، وأحاطته الفواجع، لذلك تنتصب أمامه "أنثاه" الفينوسية، لأنها بوارق أمله المنشود يحدق في صفات حسنها كما أفرط في تصوير قيمها ووجدانها المعنوي على اعتبار أنها سمة لنشوة الأمل، لكن سرها في منظوره غائر، ويظل طلسمها الأبدي كومة من السؤالات الملحة على حد ما جاء في قول الشاعر سعيد هادف:

هي الأنثى ميقات النهر العاري
محراب الأسئلة القصوى
علامات السر الفادح

فالشاعر يتوحد بظل امرأة من سراب، يتورط في عبادتها، ويغتسل في نهرها الأزلي دونما ارتواء، حينئذ تتجلى أحلامه الواعدة في أسمى تجلياتها الكبرى، إذ هي محض سؤال يلهب الذات بفيض كتمانه المرعب من حيث كون الشاعر في مثل هذه اللحظات يفر من واقعه الى حيث لاسقف يظله، فيهيم على عواهنه بعد أن ضل هدفه في عالمه ليصبح عرضة في إيمان التأمل، وفي هذه الحال -في سموه على واقعه- إنما يكون قد واجه عالما يصعب تحقيقه.

إن توظيف المرأة في الشعر المعاصر ليتحد بما يبعث الإنسان على الانبعاث في حدوسه المشوب بالانفصال، وهنا يقترب التوحد من الرمز الأسطوري، حين يرتبط هذا الاهتمام بالمطالب النفسية التي رأت في الأسطورة نوعا من الإسقاط النفسي -يهدف- بتمثل طقوسها

الى إعادة بناء المتناقضات في تجربة الإنسان وما يناوش وعيه من ضغوط متعددة، وعلى الرغم مما تتميز به الوظيفة الأسطورية في نقل تجارب النماذج الأولى للتفكير، فإن الشاعر المعاصر استطاع أن يطوع هذه التجربة ويستحضرها بما يناسب واقعه النفسي، ليعبر عن رؤياه (10)، وهذا أسمى مايستطيع أن يصل إليه الشاعر في توحد مع العالم الميتولوجي عله يحتفظ ببراءته وحريته. لذلك كانت المرأة ومازالت منبعا غزيرا يستقي منه الشعراء تصوراتهم ومدركاتهم في نورها المطلق، أكثر مما يرتبطون بالصورة لذاتها في مظاهرها الطبيعية وتجسيد واقعها الملموس. وإذا كان الشاعر قد خير في المرأة العالم المطلق . . . إلى واقع: "ليس بعد" فذلك لأن قدرته على الاستفسار التأملي في باطنه الاستسراري بوصفه الروح الكتيمة المنطبقة عن السر الكوني الفادح، محفز لمشاعره بقصد الاهتداء إلى فضائه الرحب الذي يحيلنا بأسراره السرمدية إلى ظلمة ذواتنا الأبدية:

إني امرؤ قد تفتت من فرط صبابته
للسؤال قياماته
والمكان عجوز فقير يخبئ أسراره في المجاز الصموت.

ليس غريبا -إذن- أن يحتفي الشاعر بجزر من الخمر، ويفتتن بالشقراوات:

اغويت الشقراوات

إلا أن ممارسة الأغواء التي يتباهى بها الشاعر ليست دلالة على عذوبة -هذه- الشقراء وافتتانه بها وإنماهي رمز للبديل اليوتوبي عن واقع مقفر، وتعبير عن احتجاج في عالم يفضل إرادة القوة، ويأخذ أكثر مما يعطي.

فالهروب الى الأنثى هو رد فعل الذات المنكسرة، والتجاوزها الى احتساء نبيذ الشهوة "الأنثى" بل هو مجرد تعويض عن الفردوس المفقود:

الأنثى ←—— تغليفها بالخطيئة		بواعث الإنتشاء
الخمرة ←—— سكر		لمحو الحدث

وإذا كان الشاعر قد أدمن الخمرة وأفرط في تجلي مقدرته نحو المرأة، في توحده بهما،فإنه في أثناء ذلك يمارس طقوسه اليوتوبية، من أجل البحث عن السعادة الفياضة، السعادة في كسب الأمل من جرح الحياة في إشراقة المطلق.

إن تعفن الواقع وانحداره لم يقابله إلا تخمر الذات وانكسارها، الأمر الذي أفضى الى انفتاحها على حقيقة ذاتها كأداة لتخطي الأزمة وخلق سبيل التحرر من اليأس. ولئن كانت الكتابة هي الحل الإشراقي للفنان، والتحليق في فضاءات اليوتوبيا السحرية -التي تمثل الاحتضار البطيء لميلاد مبكر- فإن التمرد -أو الصرخة النبيلة حتى لو كانت في الفضاء- هي الحل الإشراقي الذي بإمكانه أن يتحقق، وهذا مالم يكن بوسع هذه الذوات المحملة بأوجاعها اللامتناهية والحاملة بجرحها الأبدي إلا أن ترغب في احتمال وجود عالم آخر، وهذه الرغبة الملحة هي على يقينها في أنها مريضة،وقلقة، وكئيبة، وهي لاتعاني قلقا ماورائيا ومصيريا وحسب، ولكنها أيضا تجهل مكمن هذا القلق وطبيعته، وموقعه من الواقع والذات معا، لذلك تزداد تشبثا بحلمها المشع، فيما تحدث القطيعة مع الواقع الموحل الذي ظل دافعا ملحا في هروبها وإبحارها في المجهول بحثا عن الخلاص لتجد نفسها بعد ذلك في خضم المفارقة العظمى، حيث الوجود هو أن تحيا في اللاحياة،أو أن تحيا صمتا مقلقا في هذه الحياة التي أصبحت عامل تدمير للإنسانية في نعيمها الشقي.

بنية التشابه الجمالي:

القصيدة السمة فضاء دلالي، تتوحد فيه الأنا الشعرية بنظام الدلالات الإشارية في استبطان ملامح الفكر وقيمه الاجتماعية في نسيج علاقاته وفرضياته. بقصد تفجير دلالة المعنى واستكناه الداخل والتوغل في قاع البرهة، حيث يتم تعطيل الوعي وتفتيت الزمن، فيصير تقصي المعنى الباطني خاضعا لقيم جمالية مختلفة، واحتمالات ممغنطة، متعددة، قد لاتخضع للتعبير بقدر ما تخضع للبصيرة ... لاقتحام عمق طريق السؤال للهواجس المعرفية لذلك كانت القراءة السيميائية/انتقال من النظرة السطحية في ظاهرة الأدب القصدية الى الرؤية في صورتها اللانهائية ... في صورتها التأملية وفق تحريات التأويل الاحتمالي فاللغة الشعرية لاتمنحنا أسرارها كاملة ولكنها تحيلنا إلى ظلمة مقفرة وليس ماتمتاحة المخيلة من ظلال هو كل مايشكل النص ويحيك نسيجه في مايحيله عليه من أبعاد ومعاند ولكننا نباغتها أحيانا ونداعبها في كثير من المرات بغية افتكاك السّر الكتيم لأسطورية المعنى الخفي المفجر للعملية الإبداعية في علائقها المتشابكة.

ومما لاشك فيه أن التقابل في النصوص هو انعكاس لنقائض الذات، وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقتها بتشخيص الحياة، ولذلك فقد جاءت هذه الإبداعات صورة لتقابل التضاد لهذا الوجود المعبر عن نزعة الإنسان التي توسع من دائرة مفهوم الحياة الى أقصى الحدود بقصد التحرر والرغبة في الانطلاق والتحليق بعيدا عن ضوابط الكون ونواميس الطبيعة،وإذا نحن تعمقنا في فهم هذه المختارات وجدناها تشترك في كيفية التعبير عن هذه الرؤية الماثلة في أسلوب التقابل بوصفه صورة معبرة عن الواقع أو صورة منه.

فهو عند الشاعرة حمر العين لايتقصى الجانب السطحي لبنية الألفاظ وإنما يتجاوز مستوياتها الظاهراتية لاختراق طبقاتها المطمورة والمكثفة بغية احداث تماس فعلي مع جوهريتها التي لاتحيل إلى

مدلول تقابل الحدود بقدر ما تحيل إلى مدلول تقابل القضايا: على حد ما نراه في قصيدة "عصافيري أين":

رأيتها بالأمس تبكي
بلا مقلتين
تضم جناحين منكسرين
وتشدو في صمت شتاء حزين
أغنيتين
لعمر مضي لست أدري كيف رأين
وعمر سيأتي ضريرا بلا مقلتين

لسنا في كبير حاجة لإيضاح صوت التقابل في هذا المقطع الذي جسّد نقائض شكلت نسيج النص الدرامي برمته، إذ بلغت الذات -من خلاله- قمة المأساة والتمزّق، فهي تستطلع باليقين الحسي نكبة الآتي المضبب، وتبتلع على مضض مرارة غصة الماضي الأليم وهو ما تجسد في الجملتين الشعريتين: الأولى والثالثة. فعطف البكاء على الشدو دلالة على احتدام الصراع وتصادمه بين الرغبة في تحقيق الوجود، والتعامل مع وجود الموجود، هي رغبة الكيان المهشم في وصل العالم، في حمله الثقيل والذي يزداد يوما بعد يوم على نحو من الأنحاء عن عدم التفاعل معه بقدر التشهي،لأن نوره لايضيئ في عتمة مصير وجودنا الحقيقي الذي نعيشه وهو الأمر الذي سهل دوافع تجلي الغربة في اتحادها بالانفصال بفعل مواجهة هذا الوجود عن طريق الاستفسار الذي يحاول أن يلفت الذات الى صوت المثل الأعلى:

لعمر مضى لست أدري كيف وأين
وعمر سيأتي ضريرا بلا مقلتين

فالمزج بين زمنين متعاقبين لفعل واحد يوحي بأخطار مجابهة الواقع بالأمل والشجاعة من أجل تأكيد الذات ولو على حساب خلق جنة كاذبة.

فالماضي ليس معلوما إلا بقدر ماهو ماض
والمستقبل ليس معلوما إلا بقدر ماهو آت
ولكن الأول مجهول لأنهم زيفوه وصادروه
بينما الثاني مجهول لأنه سيولد أعمى فلا يرى النور

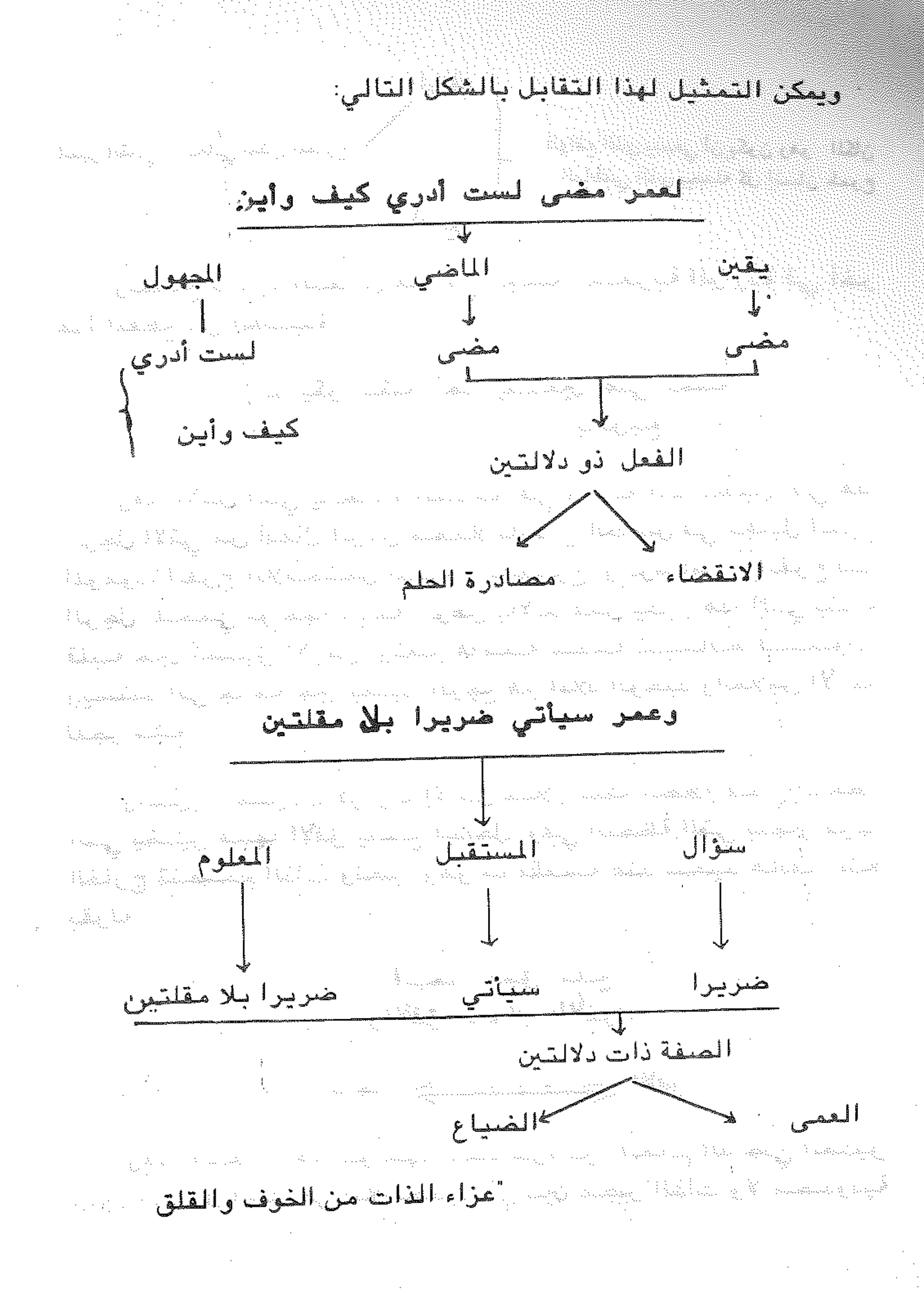
فإذا كان التقابل عند الشاعرة حمر العين هو تجسيد لمسألة التغلب على القلق في طبيعة التساؤل فإنه عند الشاعر فني عاشور نشوة وسعادة في البحث عن عالمه الأمثل والدخول في تجربة المتعالي عن عالمه المختنق:

ضاقت الأرض من حوله
فاتسع
وتساقطت السموات على رأسه
فارتفع
وتلبد بالحزن حتى غدا فرحا دائما
هكذا . . .
لم يكن مثله أحد يستعين على نفسه
بالوجع ! ! . . .

يبدو أن بنية النص توحي بوجود عالمين [أحدهما في مواجهة الآخر] يحتل الأول فيهما حيّز الظلام والانحطاط والاختناق والاستسلام بينما يحتل الثاني حيز الرفعة والسمو، والمقاومة المصحوبة بالتجلد والصبر:

الحيز الأول: تناهي المكان المحدود ← ضاقت الأرض / سقطت السماء ← الواقع الكائن(الممتد)

ويمكن التمثيل لهذا التقابل بالشكل التالي:



"عزاء الذات من الخوف والقلق

ارتفع

الحيز الثاني: تعالي المكان المفتوح ← الواقع الذي ينبغي أن يكون وهو المكان الباطني الذي يحمله كل إنسان طموح

اتسع

وتتضح صورة التقابل هذه في الجملة الشعرية الواردة في آخر هذا المقطع من القصيدة:

لم يكن مثله أحد يستعين على نفسه
بالوجع !! . . .

وهو الأمل الذي يبصره الشاعر في وجه المستقبل، في هذا الرجل الآتي من أدغال الزمن محملا بالفرح الحاصل في مقابل الفرح الموعود، الفرح اللامحتمل الممزوج بالدموع، والرصاص، والفزع ذلك الرجل الملحمي لمواجهة محنة الوطن بالألم، فمن يكون هذا الذي يتسع قلبه حين تضيق الأرض، وتعلو هامته عندما تتساقط السموات ويستند الى جرحه حين يصير الوجع هو الملاذ الوحيد والخلاص الأوحد لفجر مشع.

والنور المشرئب لايدرك إلا من خلال ملكة الظلام ففي اللحظة التي يضيق فيها الأفق يتسع الداخل، وفي اللحظة التي ينهار فيها الخارج تتضخم الذات وتعلو، وهو ما نلمسه عند سعيد هادف مثلا بقوله:

البحر عمق مالح
والأفق سؤال الأغواء

البحر ⟸⟹ الأفق

وهذا التقابل هو مواجهة مستمرة بين العالم الداخلي الضيق وبين العامل الخارجي اللامحدود، أي بين عجز الذات ولا محدودية

قدراتها.

أما ما جاء به الشاعر أحمد دلباني فإنه تجسيد للحركة الزمانية في تعبيرها عن تناهي الإنسان من خلال هذا التقابل:

أنا حين أغفو تستفيق جزيرة　　　　من الضوء تدعوني الى مهد دهشتي

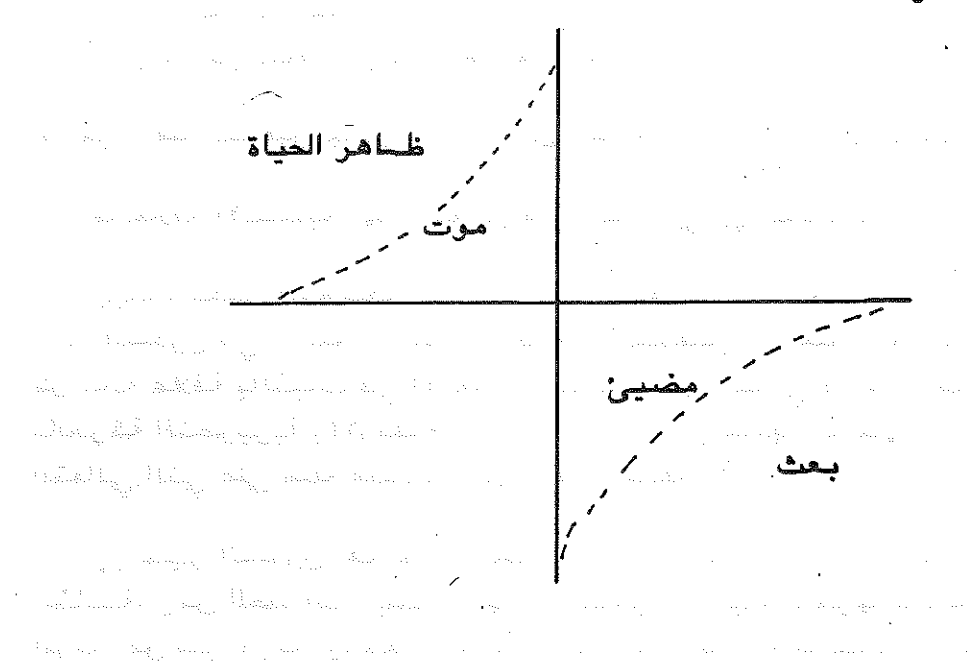
فالعلاقة الأساسية لهذا التقابل هي: أغفو ⟸⟹ تستفيق

بينما تكمن الوظيفة الدلالية لهذا التقابل بين اتحاد الزمنين، زمن السكون في: "أغفو" وزمن الحركة في "تستفيق" ويتعلق الأول على كل ماله علاقة بالثبات في الانعكاس بينما يعني الثاني كل ماله صلة بالحركة التطويرية والارتفاع بالذات الى مافوق عالمها متجهة نحو التعالي التي على صلة عكسية بالكون في الصفة الأولى.

إن حيز السكون، هو حيز مظلم، وزمن الإغفاءة هو زمن الرحلة الثابتة، زمن الحلم الذي يمثل النهاية الظاهرة للحياة. وفيها يتعطل الزمن عن سيرورته، وتخفت الحركة، وتستبدل الذاكرة بالنسيان. أما حيز الحركة، فهو حيز متوهج، ومهتز وزمن اليقظة فيه هو زمن العودة، زمن إثبات الوجود،وفي إثبات الوجود إثبات الذات في الواقع، وفي الواقع يزول الحلم، ويستأنف الزمن وتسود حركية الفعل لتصبح هي المسيطرة. ولذلك يبدو أن هذا التقابل تقيمه الذات التي تريد التغلب على الوجود ومن ثم تكون هذه الصورة بمثابة المعادل الموضوعي لانكسار الذات الأسيانة وإخفاقها، كما أنه انعكاس لفعالية هذا الانكسار، وهذا الإخفاق:

يفتتني موت مضئ فينحني　　　　لي السر، والأشجار تلبس برقتي

فالتفكير في الموت في صورته المضيئة تقابل لدلالة نهاية الحياة الظاهرة



وهذا التقابل هو أشبه مايكون بسابقه غير أنه يختلف عنه في مقابلة الحياة التي تريد أن تثبت قوتها المطلقة بالبعث أو في صورة الموت بالولادة.

فإذا كان الأول تقابل بين الماضي والحاضر في سكونية الأول وحركية الثاني،فإن التقابل الأخير هو بين الموت بوصفه بداية وبين البعث باعتباره بداية البداية للحظة الميلاد التي تستحق أن تعاش، وذلك هو وليد الرؤية والإلهام بعد حس الوجود في ظل الرهبة والسكون،وهو ما تجسد في تداعي هذا التقابل عند سعيد هادف:

جسدي منتجع الأزمنة
شحرورة تستبيح المدى
نهر على ضفتيه ترى الأمكنة
تينع ثم تموت

وهي صورة توضح في شطرها الأخير العالم المطلق في لانهايته المفتوحة أي في جبروت الزمن ولا نهائيته بقصد التغلب على هذا الواقع المثقل.

التشاكل

يعتبر غريماس "GREIMAS" أول من نقل مفهوم التشاكل من ميدان العلوم التجريبية الى حقل العلوم اللسانية، غير أن الذي يؤاخذ عليه هو تضييق استعمالاته بحيث حصره في المستوى المضموني دون التعبيري، ذلك أنه بحسب تصوره: "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية، «أي المقومات» التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها،هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة(11)" على اعتبار أن التشاكل ضمن هذا الإطار قاصر على المضمون في محتواه الدلالي لكن راستي RASTIER يوسع من هذا المفهوم ويفتح له أكثر من مجال فيعممه ليضم التعبير والمضمون معا، أي أن التشاكل في نظره يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب، كالتشاكل الصوتي، النبري، والإيقاعي . . . ليشمل كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت (12) سواء معجمية أو صوتية أو تركيبية أو معنوية.

والتشاكل كما عبر عنه محمد مفتاح يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام، ذلك أن هناك تشاكلات زمنية، ومكانية، وابستومولوجية، واستطيقية، تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية وتأثيرية ضمن مناخات حرة تساعد المتقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياوية التأويل التي تمنح العمل الفني نوعا

من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين،وفي ذلك الجمع غرابة هي سر قبول الشعر والتلذذ به .
ومن هنا يكون التشاكل في تعريفه الجامع بحسب مفهوم محمد مفتاح أنه تنمية لنواة معنوية سلبيا أو ايجابيا،باركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية،ومعجمية،وتركيبية،ومعنوية، وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة(13). إلا أن عبد الملك مرتاض يعترض على هذا التعريف في كثير من القضايا أهمها الإشارة الى غموض محتواه وفي مقابل ذلك يوضح معنى التشاكل الذي اعتبره نحت من لفظين يونانيين (ISOS) ومعناه يساوي أو مساو، و(TOPOS) معناه المكان، فكأن هذه التركيبية تعني المكان المتساوي، أو تساوي المكان، ثم أطلق التعبير على الحال في المكان، أي في مكان الكلام،فقصد به الى كل ماستوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنته والمتمثلة في التعبير أو الصياغة هي متمثلة في المضمون، تأتي متشابهة مورفولوجيا، أو نحويا، أو ايقاعيا، أو تراكيبا، عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات. وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام"(14).

وقد يطول بنا الأمر لورحنا نتتبع المعاني التي شاركت في تكوين مفهوم التشاكل، غير أن الذي نريد أن نصل إليه هو تباين أنماط التشاكل وماوراءها من إرتباطات تركيبية لوحدات ألسنية في ظلالها الدلالية بالقدر الذي تتوافر فيه سمة هذه القصائد التي تقتضي جملة من التشاكلات المنتشرة على أن كل قراءة تشاكلية فيها تفرض عدة تأويلات في أحوال تشاكلها المتعددة لفضاء النص المحتمل.

فالتشاكل عند فني عاشور يوضح على الشكل التالي:

التشاكل التركيبي:

قهوة فاسدة
دسها نادل لايحب الزبائن
وعلى المائدة
ملك في عباءة خائن

قهوة
في السياق المرجعي
المائدة

وهنا يتجلى الفيض المعنوي في دلالتي: القهوة والمائدة وارتباطهما بالذاكرة الجماعية التقليدية (المدلول الظاهري) غير أن هذا المدلول يتجاوز إطاره المرجعي حين استكناه المعنى الباطني لسمة القهوة:

قهوة
باطن — ظاهر
قائمة على المجاز — حقيقة مجردة

وهو هنا يضعنا أمام صورة مجازية لمعنى القهوة في نظائرها الدلالية للتعبير عن الوجد الفياضي. وقد جاء في لسان العرب وفي المآثر الشعرية القديمة أن القهوة هي الخمر على حد قول المرقش:

وما قهوة صهباء، كالمسك ريحها — تعلّى على الناجود طورا وتقدح

وإذا كان توظيفها عند القدامى -بخاصة- وفي كثير من الأحيان يشكل الطابع المادي من حيث كونها مقصودة لذاتها، فإنها قائمة على

المجاز في استعمالها الرمزي عند المحدثين فاتخذوها أسلوبا إيحائيا يعبرون من خلاله عن مشاعرهم،وتسمو بهم الى حيث الأحلام المحتملة الوقوع.

كما تمثل القهوة في عرف التفسيرات الأسطورية حالة مابين السكر والغيبة أو الغشية. لذلك نستبعد صورة القهوة عند الشاعر -فني عاشور- على أنها حقيقة مطلقة في تعاطيها، وقد ارتبطت عند الشعراء الآخرين بالخمر، إلا أن هذه الصورة في مواصفاتها لاتمت بصلة إلى ذلك القارب الذي يعتمده الشاعر للإفلات من قبضة همومه المعاشة من حيث كونها وسيلة لتبديد الخناق، وإنما من أجل البحث عن السعادة الفياضة السعادة في كسب الأمل، في مرح الحياة، في إشراقة المطلق.واختيار القهوة (بدلالته -أيضا- تختلف عنها قليلا في «قهوة »(15) قصة عمار يزلي، وفي قهوة عجوز ابن هدوقة في ريح الجنوب، حين تدعي بأنها لولا القهوة لما استطاعت القيام والقعود. فإذا كانت قهوة ابن هدوقة تعني العادات والتقاليد الزائفة،فلاشك أن قهوة عمار يزلي تعني دلالة التخدير العقلي بدءا من التعبير المجازي المتمثل في التركيز المحكم،أو يمكن تسميته بالشبعة المفرطة كما جاء على لسان الشخصية «المتكلم» الذي كان مملوءا حد التخمة، وليس القصد من التخمة الارتواء والإشباع من شربها، فالصورة في دلالتها تذهب الى أبعد من ذلك الى كون «المتكلم» أقهى نفسه عن كل شيئ إلا القهوة المرتبطة أساسا بالخمرة في معناها اللغوي والمجازي.قد يكون باستطاعة الفنان -عموما- أن يوظف الخمرة لما لها من تطابق في الدلالة،لكن توظيفه لها يصبح مقتصرا على نوعية معينة من الأفراد، في حين أن القهوة عامة بين كل الناس يستهلكها العام والخاص،الغني، والفقير، ونكهتها تعطي غذاء معينا لايحسه إلا من يدمن عليها ويفرط في شربها بخاصته حين تكون:

قهوة فاسدة
دسها نادل لايحب الزبائن

ضمن هذا الإطار من توظيف القهوة في منظور الشاعر ليست

مقصودة لذاتها، وإنما هي رمز موطنه السري ليصير كل شيء وسيلة لإظهار اختياره الباطني الذي يخفي وراءه مواقفه من الواقع المزيف.

شردتني عيون الأحبة
ضيعت عمراً وراء رذاذ العيون

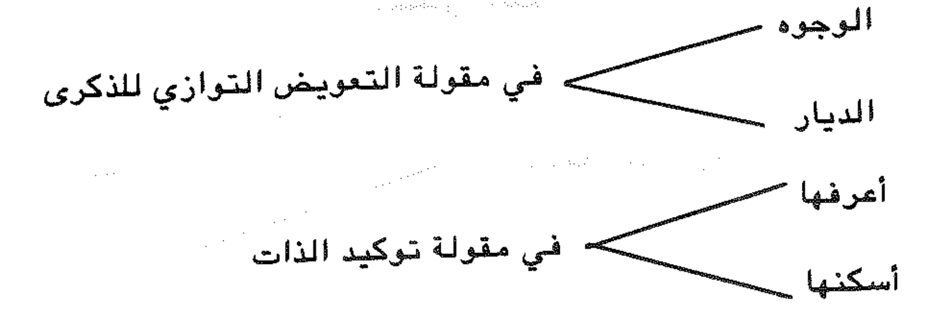
شردتني

في مقولة التيه حين يخرج الإنسان عن ذاته والدخول في تجربة المتعالي الاضطراري

ضيعت

إن لفظتي «شردتني» و«ضيعت» تشيران الى الإحساس الغامر بالضياع، ضياع الشاعر وتشرده، وليس أمرٌ على الإنسان من أن تفجعه عيون الأحبة وقد كان يرى فيهما معاني الود ويستطلع من خلالهما إشراقة الغد ليدرك في الأخير ضياع العمر وراء بريق أمل مزيف:

الوجوه التي كنت أعرفها
هاهي تنكرني
والديار التي كنت اسكنها
هاهي الآن تسكنني



إن الشاعر في وقفته التذكرية يحول كل شيء الى طلل منهار، فلا

الوجوه التي ألفها استبشرت بقدومه ورحبت به ولا الديار التي كان يسكنها تملأ فراغه بعد أن أحيلت الى ذكرى تستوقفه لحظة بكاء، لأنها قائمة في خياله وذكريات طفولته لذلك فهي مستقرة في قلبه ساكنة في ذاكرته.

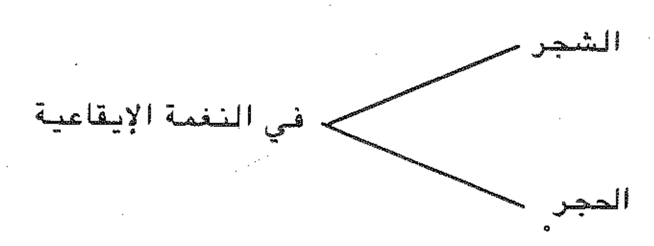
من هنا تتجلى مقولة الذكرى بكل وجدها، والديار التي يقصدها الشاعر ليست الديار كما نفهمها في سياقها الظاهري الاجتماعي وإنما المقصود بها الخلية الوطنية الموحدة في الحلم الوطني.

فالعائد الى المكان لايستهويه المكان وإنما الحمولة العاطفية والمعنوية والذاكرة الحلمية لهذا المكان، ولذلك كانت خيبة الشاعر فظيعة حينما أنكره الأهل المراد بهم هنا من يمجد المادة في هذا الزمن الموبوء فهاله أن يمكث صامدا لعبثية هذا الوجود في واقعه المفروض على الناس.

التشاكل الصوتي:

لاينـاسب هذا المساء
غير صمت الحجر
لاينـاسب هذا البكاء
في عيون الشجر
غير فلق السماء
وانشقاق القمر ! . . !

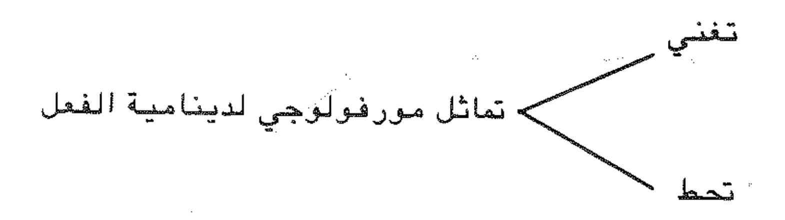
المساء
البكاء ← في الدفقة الصوتية
السماء



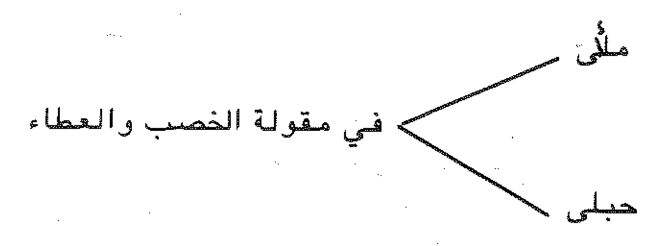
أما مظاهر التشاكل في قصيدة الشاعرة حمر العين فهو على النحو التالي :

التشاكل التركيبي:

تغني بقرب نوافذ قلبك
تحط على شرفاتك



ملء يديك جناحيها ملأى بدفئك
عصافير حبلى بحبك



بدفئك

في مقولة السلام

بحبك

وطيفها يملأ غرفة نومي
وصوتها يشدو بأنغام حزني

طيفها

في مقولة تصعيد التوتر

صوتها

يملأ

في مقولة التشاكل الضمني لحركية الفعل

يشدو

نومي

في التركيب النحوي «تشاكل معنوي»

حزني

التشاكل الصوتي:

اطلق فيها سراحي
أحرر فيها جراحي

سراحي

في مقولة الدفقة الموسيقية في تصاوتها الملازمة

جراحي

واترك غرفة نومي

تعانق حلمي

وأسأل أمي

نومي
حلمي
أمي

في مقولة النغمة الإيقاعية «كماسك في السياق التصاوتي»

ليصحو بقلبي الحنين

ويجهش في الأنين

الحنين

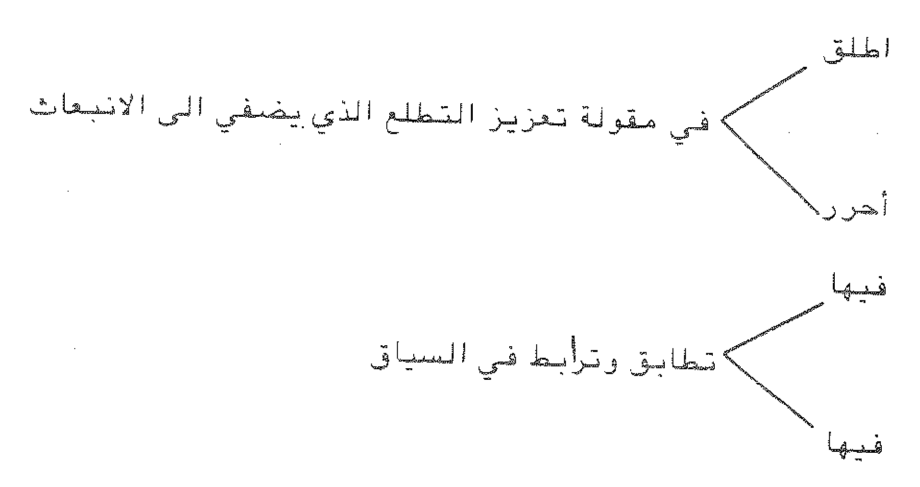
في مقولة محاكاة الانعطافات التصاوتية المعبرة عن الأنات في مورفولوجياتها النفسية

الأنين

تشاكل معنوي:

أطلق فيها سراحي

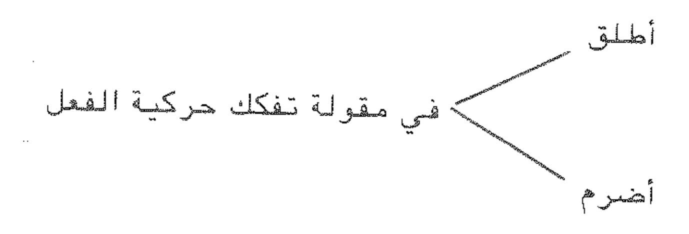
أحرر فيها جراحي

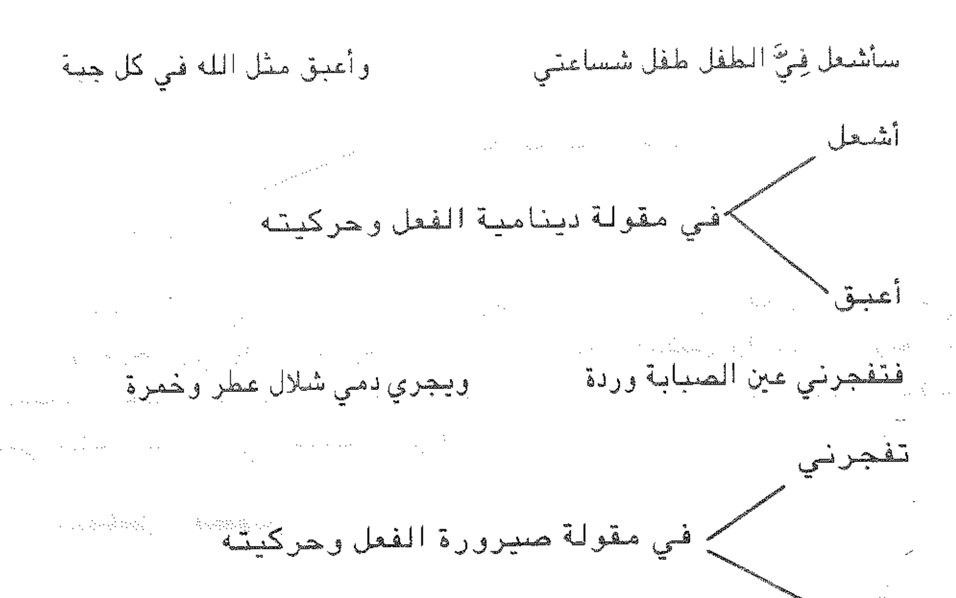


يبدو أن التشاكل لايعمل على تحقيق الانسجام النصي داخل وحدات الخطاب وحسب،وإنما يكمن وراءه ذلك المغزى الدلالي الذي يدعمه هذا التكرار والدوران على مستوى التشاكل التركيبي قصد الإشباع النفسي من حيث الفعل النحوي وحركيته وبغية إشباع الحاسة السمعية بفيض إيقاعي على مستوى التشاكل الصوتي، إضافة الى أنه يتخذ في صورته الباطنية مغزى اجتماعيا تتجلى فاعليته من خلال الانسياب والتدفق والفيضان الذي لايحده حد ولا يفصله فاصل على المستوى الاجتماعي لفعل الذات المبدعة.ويمكن توضيح التشاكل عند الشاعر أحمد دلباني على النحو التالي.

التشاكل التركيبي:

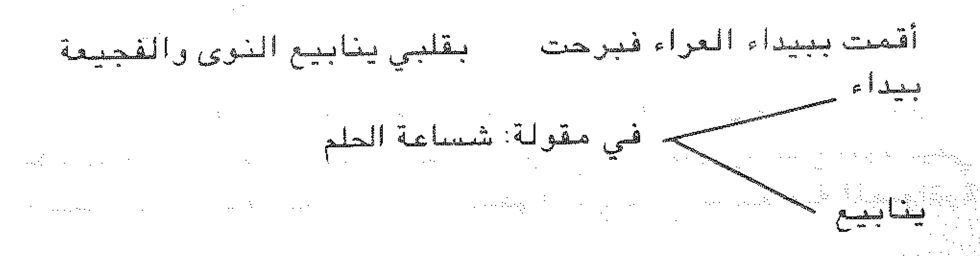
أأطلق أسرى رغبتي من إسارهم   وأضرم قنديلي وأركب موجتي؟

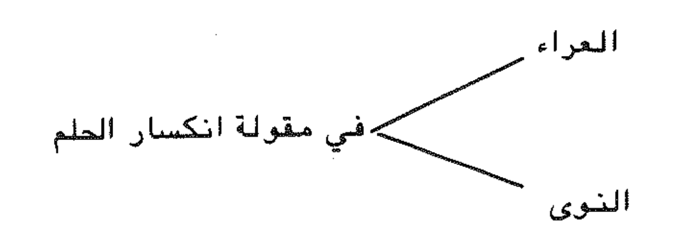




إن دلالة التشاكل في هذه الأبيات تنم عن رغبة جامحة في التمرد، وكلها تشاكلات تركيبية تكمن في حركية الفعل ودينامية. ويمكن رصد هذه الأفعال في خانة واحدة: (اطلق، أضرم، أعبق، تفجرني، يجري) فكل هذه الأفعال تكمن وراءها الرغبة في التحرر، أو قل في ذلك إنها مقدمات لفعل الذات الانعكاسي كونها محرومة من طبيعة العلاقة التي يسترد بها وحدته السعيدة، ومن ثمة يكون مغزى التشاكل هنا هو انعكاس للطموح الحقيقي الذي يجد فيه كل شاعر نقاءه الأصيل وبراءته المعتدلة.

التشاكل المعنوي:





فالتشاكل في هذا البيت قد لايكون تعبيرا عن الفعل الاجتماعي الحر والايجابي بقدر مايكون صورة للفعل المكبل والسلبي، ولجوء الشاعر أحمد دلباني الى هذا اللون المؤدي الى العدمية إنما له دلالة على فشل الذات في مكاشفة الواقع.

التشاكل الصوتي:

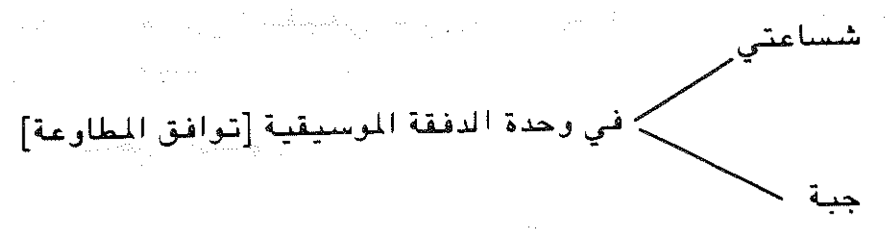
حبيبي حقول الضوء حين تجلت وسرب حمامات على القلب حطّت

تجلت

في وحدة النغمة الإيقاعية

حطت

سأشعل في الطفل طفل شساعتي وأعبق مثل الله في كل جبة



إن التشاكل الصوتي ضمن هذا الإطار هو لون من التداعيات الكامنة في الذائقة الحسية للمبدع، وهي نوع من الإشباع الموسيقي بفيض من التوقيعات في تماسكها الإيقاعي بالنغمة المتواترة

والمتعاقبة ولعل هذا اللون من التداعيات قد حظيت به القصيدة المعاصرة في كثير من صورها.

التشاكل عند سعيد هادف:

يبدو أن مظاهر التشاكل عنده تتوالى في قوامها الدلالي للفعل، بين الموضوع والمحمول،وفي تراكم هذه الأفعال كمحرك للأزمنة التي تبرهن على حضور الشاعر في موقف الفاعلية الإجرائية لخلق الحدث، وليس في موقف المفعولية، وهكذا نجد العلاقة السياقية للفعل عنده قائمة على تحديد الوظيفة الحركية في شتى مجالاتها ومختلف أنماطها التركيبية المبنية على النحو التالي:

في المقطع الثاني:

التشابه في هذه التشاكلات الواردة في هذا المقطع قوي جدا الى درجة أن التباين فيها يسقط من الحسبان في أثناء عملية مقارنته بالتشاكل:

تؤرقني
أصغي
أنسل
يغمرني — تشاكل تركيبي في تحقيق الروابط بين الألفاظ والمدلولات
تزرع
تنسخ
تضيئ
يسكنني

في المقطع الثالث:

تشاكل التضمين.

شعّت/ قرأت/ مضى/ ارتطمت/ تجرعت /كسرت/ مرت /اشتهى

أريقي.

لعل في وفرة الأفعال الماضية دلالة على التعبير عن المقصود بالتضمين (16)

في المقاطع: الرابع، السابع، والثامن: تشاكل نحوي

سق [مرتان] /شتت/لاتحرم/بدد/شرد/سدد/انفض/

تغرس[مرتان]/ارشق[مرتان]/تنهد/قل/بايع/مزق/لاتقرأ/

يتضمن هذا التشاكل التعبير عن المقصود بالتصريح، لذلك استعار الشاعر الغاية في المسند، والوسيلة في المسند إليه،كما كانت العلاقة -أيضا- بين الإشارة والمشير، والمشار إليه، في هذه الكلمات علاقة تبادلية. ومن ثمة جاءت هذه التعبيرات صارخة الى محيط المتحرك، غير أنها سرعان ما تخفت أمام الأفعال الأخرى في المقاطع اللآحقة.

في المقطعين: الخامس والسادس تشاكل في السياق الاستعمالي:

مررت/سقطت/نفتت/يخبّئ/يمس/يبدد/ينساب/ينزل/يزرع/

ترعى/.

تتماثل في هذا التشاكل أفعال الحركة ذات الخصائص المشتركة، أو المتباينة في مايريده الشاعر من تباين الحدث ونموه ضمن سياقه الاستعمالي الرابط .

في المقطع التاسع والعاشر: التشاكل التكويني

مز قت(4)/أشعلت(2)/دخنت/نحت/فتحت/اسرجت/نقبت/قادتني

/سلبت/شربت.

تشاكل في الترابط التكويني بما يحتوي عليه من مكونات تشير الى القرابة في التطابق الدلالي، بحيث تقوم إحدى هذه الكلمات مقام العبارة الأخرى في كثير من الأحيان وهو إثبات معبر عنه بطريق غير مباشر.

وهكذا مع بقية المقاطع المتبقية التي تتماثل فيها حركية الأفعال المتساوقة في تنوع الصيغ وارتباطها بالسياق التعبيري المتشابه بما في ذلك السياق الإيقاعي والسياق الصوتي في كثير من المجالات غير أن الذي يمكن أن نسجله هو أن المجال الدلالي لهذه التشاكلات في استعمالاتها إنما يكمن في علاقة الكلمة بالأخرى المجاورة لها وهذا شيئ طبيعي من حيث كون الكلمة لامعنى لها بمفردها على حد ما جاء به فندريس أن الذهن يميل دائما الى جمع الكلمات والى إكتشاف عرى جديدة تجمع بينها، فالكلمات تثبث دائما بعائلة لغوية.

تشترك هذه الابداعات في اختيارها الفضاء الرمزي بوصفه السمة الأساس في تحريك الزخم العاطفي وكشف الخاصية الانفعالية للخيال الأسطوري عند الفنان عن طريق مداعبة الشعور الانفساني في معناه البدئي المنبعث من تصوراته وحدوسه التي أسس عليها مبادئه المضادة للعقل، عبر بحثه الدؤوب عن سر الوجود في معنى أبعد من الذات وذلك عن طريق الفعل الخلاق المدعم "بارادة الاقتدار" ألمجسدة في الفن على عتبار أنه الكون الابداعي المبرز لحقيقة الكائن وجوهره الخبيء لأن الفن وحده قادر على تطويق جسارة الحياة بواسطة اللغة التي هي أخطر ما يمتلك الانسان، أي أنها براءته المتوحشة التي بامكانها توليد الخارق الذي يتجاوز الواقع وتفاهة الحياة. لذلك ظلت برهة الأسطوري برمزها هي المسيطرة على هذه الابداعات الحبلى بعذاباتها وأحزانها التي سرعان ماأسفرت عن مخاض ليلها المعتم بدءا بالصوفية المتوهجة في كوامن فضاءاتها عند الشاعر دلباني الى الحلم الطفولي العابث بمرايا الوهم وحدائق السنونو بحثا عن الحنو وتعويضا عن الحرمان الفادح عند الشاعرة خيرة حمر العين الى أدغال الأنثى الموغلة في عتمات الفرح المتوج بحقول السكر وشطحات النشوة والتأسي عند الشاعر سعيد هادف الى الملحمية التي يجسدها بطل الشاعر عاشور في حمله لجرحه الأسطوري ووجعه الانساني ومضيه تاركا وراءه شرفات من الحلم يتأجج فيها فرح خرافي قد يشرق ذات يوم.هكذا ينفذ الشعر الى لباب الكينونة ويتغلغل في جوهر الأشياء بوصفه لغة التواصل البشري البدئية وحساء طفولته ورغيف روحه، ولعل اللغة الشعرية- باعتبارها أسطورة مصغرة- ما هي الا ثمرة الاساطير المذهلة التي رافقت الانسان منذ البدء، وما هذه الابداعات إلاالجزء اليسير من فيضها الساحر لأننا ما زلنا في تواصل مع لاواعيتنا الجماعية الضاربة بجذورها في الأزمنة السحيقة.وعندما نفقد

شعورنا بهذه الحميمية فإننا يومئذ ننحدر الى الابتذال والاتضاع والسفه، وحتى لا يتهشم ذلك الجسر الأبدي فنحن نصله بقلوبنا ومن أجل ذلك نحن واقفون.

السمة الصوفية:

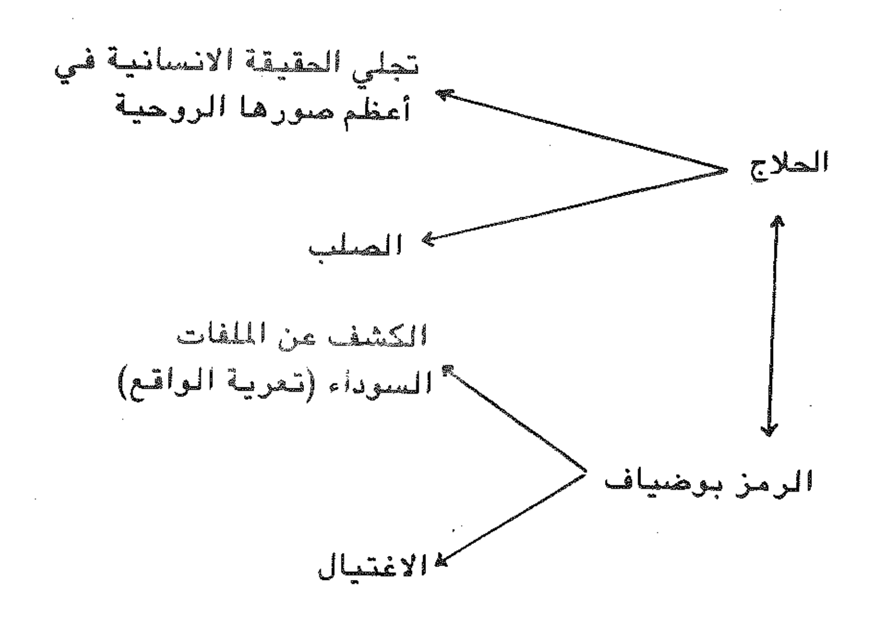
يوظف الشاعر دلباني أحد ألمع رموز الصوفية المتمثلة في شحص الحلاج، رمز الذات العارفة التي تتوق الى المثل وترغب في الامتلاء وتجنح الى المطلق على اعتبار أنها -في ادراكاتها فوق الواعية- عارفة، ولانفي بهذه العرفانية معرفة الظاهر الهش بل معرفة الباطن المستتر ذلك (أن الموضوع الخارجي المتمثل في الكون المادي والقيمي وجود ناقص، والذات المدركة هي الوجود الأكمل، هي الوجود الخالق بالادراك والوعي(17) في محاولة لاستبطان الأعماق، وهذا ما جعل كثيراً من الابداعات المعاصرة تتمثل التجربة الروحية للحلاج بكل معانيها وتجلياتها تبث من خلالها أفكارها عبر شفرات ترميزية لتكشف من خلالها عن الممارسات القمعية والقهرية الرامية الى اتلاف الروح وبلبلة الرؤى. وقد حاول الشاعر دلباني التقاط هذا الرمز ليكون بمثابة السمة الصوفية التي يحتجب وراءها المدلول والمدلول الثاني وتتجلى هذه السمة في هذا البيت:

يفتنني موت مضيء فينحني   لي السروالأشجار تلبس برقتي

فصورة الموت هنا لابد وأن تثير الحزن والمرارة والشجون والأسى لأنه سيعقبه يتم وتشرد، وغربة ووحدة.

إن موتا سيسبب مثل هذه العذابات والكآبات لا يمكن أن يكون مضيئا ومتوهجا، ومشعا الا اذا كان موتا أسطوريا سوف يبعث محملا بالفرح والاشراق، انه النبوءة العظمى التي تكشف عن حقائقها الاستسرارية ببراءة تلف أحشاء الأرض برجفتها حين يفتت كيان

الانسان ويهزه ويزعزع يقينه المزعوم ليظل الموت هو اليقين الوحيد الذي لا يمكن أن يبلبله واقع، أو يتلفه شك، أو يحاصره بيان، وليس معنى هذا أن الموت هو يقين معلوم في صورته الحقيقية بل هو اليقين النفسي الذي لا يتجلى الا للعارفين الذين يرافقهم يقين البعث والتجدد، وعودة الخصب والاخضرار ولذلك كان موت الحلاج في صورته الرامزة عند الشاعر دلباني مضيئا لأنه لامس نواتها وفجر كوامنها "وفجر" جزئياتها الأكثر اتحادا لتصبح أكثر اتضاحا وجلاء وهو الأمر الذي عكسته صورة اغتيال الرئيس بوضياف على اعتبار أنه كان رمزا مشرقا ووهاجا لأنه بادرالى الكشف عن الملفات السوداء، وفضح السلطوي، وتعرية الواقع القمعي، وبقدر ما ظل الشبلي صديق الحلاج ورفيق روحه قريبا من هذه الحقيقة بقدر ماظل بعيدا عنها يحجبه عنها ظلام يغرق في العتمة والسواد، وسحابات من الشك ضاعفت من فاعلية الخوف والتردد فظل حبيس الأمرين اما أن يكتم الحقيقة ويخفيها واما أن يصرح بالحق. ويمكن التمثيل لهذه السمة الصوفية بكل مدلولاتها في الشكل التالي:



أما رمز الشبلي بوصفه الصديق الروحي للحلاج فقد تمالكه الخوف فتهالك وانقسم على نفسه فكان باطنه الحق الصموت وأما ظاهره فكان الانكار المزيف . ويبدو أن الشاعر يتقمص هذا الرمز ليصبح بمثابة ضمير الشعب الغائب أو التائه بين حق ضائع وواقع مر، وحقيقة مكتتمة، وبين خوف خانق ومضل.

حبيبي حقول الضوء حين تجلت   وسرب حمامات على القلب حطت
يحجبني عنه رماد عوالمي   فتخبو عصافير التغني بمقلتي

فليس هذا الرماد الذي ستبعث منه حقائق الأنفس الموحلة بالشكوك الا الرمز الدلالي لضياع الشعب وغياب ضميره، والتيه الذي يعيشه بين أمل خائب وبعث كاذب.

السمة الأنثوية :

إن أول ما يتردد في قصيدة الشاعر (هادف) هي رموز الأنثى المرتبطة أساسا بالخصب والنماء، وحفظ النسل الانساني. فقد كانت "ازيس" الآلهة الأم، ومصدر الينبوعية الأنثوية الفعالة كما أن ارتباط رموز الآلهة عشتار بالأرض والبعث والاخضرار له أكثر من دلالة لعل أهمها الانتصار على الجدب والبوار وقهر الموت. لذلك وجد الشاعر في رموز الأنثى ما يثري تجربته هذه ويساعد على وصلها بالواقع. الأمر الذي يستدعي استحضار الطقس الأسطوري لدعم التجربة واثرائها بصور من عوالم السحر لتحقيق الفاعلية التأثيرية وجعل المتلقي في حالة تماس دائم بغية تفجير الدلالة المبتغاة بواسطة الرمز بوصفه القوة الفاعلة في اثارة هذه المشاعر:

يغمرني ظل امرأة تزرع في دربي سمسم غنوتها
تنسج حولي طقسا أسطوري

هذا الظل القدسي هو نهر الحياة المتدفق بفيض الفرح الأبدي الذي يتفجر من كوامن القلب في تماسه مع الأشياءوتفاعله مع الوجود المتوهج ليزرع الدروب بهذا الوهج الأسطوري في ذلك الحيز المظلم من ذواتنا حيث:

تضيء أناملها المصبوغة بالحناء ملامح وجهي المتعفر في فحم نشيدي

فالرمزهنا يصل قمة اشعاعه حين يتوحد الشاعر بالأنثى والتي تمثل في هذه الصورة النور الذي يولد في ظلام الذات وعتماتها، وهو نور آت من قلب الصحراء والبداوة: "**أناملها المصبوغة بالحناء**" حيث الذاكرة الموشومة بالأسرار الكتيمة والتي لا تظهر الا لأكثر الناس توحدا بنبضات كيانها. فالذات التي أظلم في داخلها الحلم يشرق عليها هذا النور الأزلي ذلك "أن عيني المرأة وسط مظلم متألق بين نورين: نور الدنيا ونور الذهن، غير أن عين الخيال اللا مرئية يحتويها الظلام، ظلام أبدية المرءنفسه .فهي شمس تلك الأبدية الصاعدة رويدا بين حين وآخر، لتضيىء اللامرئي في ذلك الاتساع الذي لا يحده حد(18)، والمرأة التي تغمر الشاعر بظلها المقدس وتزرع في دربه الشائك أغنياتها هي هذا النور الصاعد من الذات بحثا عنها لإدراك سر الوجود اللامنطوق، فهي الحنو والدفء، انها الوجود.

السمة الأسطورية:

يبدوأن نزوع الشعراء المعاصرين إلى هذا اللون من الممارسة هو نوع من الاستجابة أو تأكيد انحراف مسالك الكتابة المعاصرة في محاولة لاثبات شعريتها وتجنب السقوط في البلاغة الكلاسيكية بوصفها العنصر الجمالي في تشكيل الخطاب الشعري القديم، ومن ثم كان لجوؤها الى الرمز يشكل طابعا نوعيا بوظائفه الممكنة وأساليبه التعبيريةالتي لا تتحدد بالقرينة أو الشيفرة الدالة عليه، ولكن بالخصائص الترابطية في اشكال استعمالها الاشاري، انطلاقا من

استقلالية الذات -ذات النص- بحيث تبزغ السمة الأساس في بنية النص وتعمل على تفجير العلائق الداخلية في تشاكلاتها الايحائية والرمزية. فارتباط السمة بعالم الداخل صفة مميزة لها أكثر من ارتباطها بالخارج باعتبارها تعمل على فض جوهريته والابتعاد عن العلائق الملموسة في الواقع الخارجي وهو الأمر الذي يبرز من خلاله "الوجود الذاتي واللاشعور وأهمية الأساطير كعامل جوهري وأساسي في حياة الانسان"(19) على وجه العموم وحياة الشاعر على وجه الخصوص فأضحت بالتالي قواه الداخلية مصدرا ينبوعيا في تشكيل صوره الشعرية وفق ما تتفجر به هذه الينبوعية في تفاعلاتها الدائمة مع الواقع. فالرمز كقيمة جمالية في رصد مواقعه الاشارية يعمل على تهريب المعنى. ولعل لجوء الشاعر عاشور فني الى "التصوير المنظور" بدل "التصوير المسموع" ما يبرهن على الممارسة الجمالية لاستبطان العلامة:

كان في صمته...
جدولا لم تسعه الضفاف

وقوله أيضا

كان يلبس نظارتين ملونتين
ولم ير قوس قزح

وفي هذا تأكيد ميل القصيدة السمة الى التصوير الترميزي في إسقاطاته المختلفة عوض التطريز اللفظي بحيث تلتمس الذائقة المتلقية متعتها النصية من وقع الكلمات وايقاعاتها المعبرة عن الحضور والغياب لمعنى ما يأتي لتمتزج في بنية النص ألوان متناقضة، وتتصل أشكال متباعدة في وحدة كلية تدعمها الكثافة الوجدانية والنفسية للشاعر. والقراءة السيميائية هي بحث في العلائق بين المدلولات ورصد التداعيات المتعاقبة واقتناص المعنى الكامن في الطاقة اللامتناهية للرمز ولذلك يوظف الشاعر عاشور فني الوجع

كمؤشر رامز للقوة الكامنة في أعماق الانسان من خلال محاولته التغلب على الشرور ومقاومة الألم وهو ما تجلي في هذا المقطع الشعري:

ضاقت الأرض من حوله
فاتسع
وتساقطت السموات من حوله
فارتفع
وتلبد بالحزن حتى غدا فرحا دائما
هكذا..
إيكن مثله أحد يستعين على نفسه
بالوجع

فالطاقة الرمزية للسمة الأسطورية تكمن في هذا المقطع في مدى حمولة المعاناة واتساع الحلم في اللحظة التي يستعين فيها الانسان بالوجع "فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق(20) في صوغ علاماته بحيث ينبغي أن يكون أداة لنقل المشاعر بغية اضاءة الموقف المراد ايصاله. ولعل العامل المراد توضيحه من خلال هذا المقطع هو المواجهة الصعبة والعنيفة للفقيد "بوضياف" الذي ظهر قويا صامدا في محاولة زرع بذور الفرح والابتسامة، فكون الرمز أوسع من الأرض وأعلى من السماء، وأقوى من الألم، فهو دلالة على أن البطل ملحمي وأنه يحمل جرحا عميقا ممزوجا بالبشارة والأسى.

وعلى الرغم من ذلك يبقى بين طيات المعنى معنى آخر يرمز الى أبعاد وايحاءات، ويحيل الى فيض من الدلالات:

الدال ← المدلول الأول: محاولة الاصلاح والوصول بالوطن الى شاطئ الأمان

الدال ← المدلول الثاني: تنامي قوة الخير الكامنة في ضمير الانسان وصراعها مع القوة المضادة

المدلول الأول: يحاول الشاعر أن يقحمنا بالمعنى المفهومي المقرر.
المدلول الثاني: يبزغ المعنى الخفي أو الانفعالي عن طريق مداعبةالدال.

السمــة الطفوليــة:

تداعي اللون الطفولي، والاحساس الطفولي، وحتى النغمة الطفولية تكاد لا تفارق قصيدة الشاعرة حمر العين بايقاعاتها الحزينة بحيث نشعربعزف الوتر المغترب. فالعصافير هي السمة الطفولية، ليس لكونها البديل الحلمي وحسب ولكنها أيضا دلالة على تشبث الأنا بغصن الفرح وفي المقابل الشعوري هي الأمان المنعدم ورمز الأمل المفقود، والقصيدة تطفح بمثل هذه الايقاعات، بل إن كل ملفوظ هو آهة مكروبة تترجم كيان اللافظ المقهور في استطلاع الغد المنتظر:

عصافيري أين
لماذا تركتها تمضي
ليصحو بقلبي الحنين
ويجهش في الأنين

فهذه العفوية لها مصدريتها الاشتقاقية المتجذرة في الأنا البدئي، ولعل يقظة (الطفلي) في قلب الشاعرة هو بعث للذاكرة الجمعية، أذ هو ليس مجرد حنين طبيعي لأيام الحبور واللامبالاة ولكنه محاولة لاقتناص لحظة هاربة، فالطفولة هي اللحظة الأزلية اللصيقة بعالمنا الخفي، العاملة أيضا على رعاية (الطفلي) فينا. ولذلك ظلت الشاعرة على صلة بهذا الحبل الأسطوري عندما بدأت الرحلة بسؤال البدء "أين

هذا الضياع المجهول الذي لا نملك له جوابا:

وأترك غرفة نومي
تعانق حلمي
وأسأل أمي
عصافيري أين

العناق، الغرفة، النوم، الأم، والعصافير، كلها دلالات على احتجاب الذات وبعدها عن عالمها الطفولي الملون. فالنوم دلالة على الأرق، والحلم دلالة على الحرمان، والأم هي الواقع المشلول الذي لا يملك الا أن يربت على كتفي الشاعرة. وأما استحضارها للسياق الأسري فهو انعكاس لكيانها المهشم.

ولعل لجوء الشاعرة الى مثل هذه السمة ليس تعبيرا عن النقص الفادح للاطمئنان، ولا عقلانية الحرمان وحسب، ولكنها تحمل بعدا دلاليا أعمق يغوص في الأنا البدئي الباحث عن بر الأمان.

الهوامش :

1- فؤاد أبومنصور : النقد البنيوي الحديث 326-344

2- بمعنى الأيقونة وقد استعمله د/عبدالملك مرتاض ليزدوج مع التشاكل، والتباين من جهة، ثم لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي بحيث لاتكون الأيقونة مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، وإنما هي شيئ له قابلية التفاعل والتقاين والتخاصب عبر الخطاب الادبي بعامة، والشعري بخاصة، مع العناصر السيميائية الاخرى. لمزيد من التفصيل ينظر د/عبدالملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري (مخطوط).

3- ينظر السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث 178

4- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص 294

5- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند المتصوفة ص103

* كلمة لاتينية تعني: في اللامكان أو مكان الفضاء وقد اصطلح على انها مدينة خيالية وظفها الكاتب الإنجليزي توماس مورو 1516 بوصفها تضم أمة تعيش حياة سعيدة وتحكمها حكومة مثالية. وهي المدينة الفاضلة في حلم الشعراء غير أن توظيفها عند شعرائنا يستحدم للدلالة على الأحلام الخيالية السعيدة القابلة للتعايش في تآزرها مع الواقع، أملا في تحقيق الرغبة الإنسانية في مثاليتها على ظهر هذه الأرض.

6- ينظر زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ص184

7- نفس المرجع ص186

8-ينظر بحثنا: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ص85

9- ينظر د/علي البطل: الصورة في الشعر العربي ص55 وما بعدها

10- انظر مقالنا: مكونات الخطاب الرمز الأسطوري (الفكر العربي المعاصر) 79/78 (1990)

11-د/محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ص20

12- ينظر المرجع نفسه ص19 وما بعدها

13- ينظرالمرجع نفسه ص25/24

14- د/عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري (مخطوط)

15-انظر دراستنا حول قصة " قهوة " لعمار يزلي ، والدراسة لا تبرح مخطوطة بعد أن رفضتها وسائل الإعلام في وقتها لما فيها من إشارة إلى المساس ببعض المصالح . ولعل القصة - في منظوري ارهاص أولي لما انطوت عليه من استبصار للمستقبل والذي يمكن اعتباره بالحدس التأملي أو بالسبق الإدراكي لأحداث أكتوبر 1988التى جاءت لاحقا ، أي بعد كتابة القصة المنشورة في قسم النادي الأدبي ، الملحق الأسبوعي بجريدة الجمهورية . ع 418 في 28/ 40/ 1986.

16- التضمين في نظر اللغوين، على علاقة وثيقة بالثقافة (الأدبية خاصة) التي تشكل الإطار العام الذي تحيا التضمينات في داخله فـ«إذا استطعنا تحديد الثقافة على أساس التضمينات، فإنها ترتكز على كل التضمينات التي تستخرج من مجموعة نصوص أدبية شاركت هي أيضا. في تطور هذه الثقافة ومستقبلها، لمزيد من التفصيل ينظر مجلة الفكر العربي المعاصر. ع 19/18

17- السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث 337

18- ألكسندرإليوت : آفاق الفن 149

19- السعيد الورقي : المرجع السابق 182

20- عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر 200

أنجز طبعه على مطابع
ديوان المطبوعات الجامعية
المطبعة الجهوية بوهران

الطبعة الأولى : 7 / 1993

هذا الكتاب

النص إثارة السؤال، وتحريك التراكم المعرفي، يحفز المشاعر وينتصر على الثوابت فيه، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد، وتزيح عنه الثوابت لكشف المكونات فيه،وهو ما يجعل القارئ يتجدد ويتغير، بتغير القراءات، وشيئ طبيعي أنّ تتغير القراءة نحو "تطوير" الفهم، إستجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه، طبقا لما نسعى الى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا.